

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

L'Inspiration dantesque
dans
l'Art romantique français

THESE DE DOCTORAT

Irène de VASCONCELLOS

PICART, EDITEUR
59, Boulevard Saint-Michel
PARIS

—
1925

**L'inspiration dantesque
dans l'art romantique français**

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

L'Inspiration dantesque
dans
l'Art romantique français

THESE DE DOCTORAT

Irène de VASCONCELLOS

PICART, EDITEUR
59, Boulevard Saint-Michel
PARIS

1925



A M. LE PROFESSEUR RENE SCHNEIDER

*Au maître qui m'a ouvert les horizons de l'art français
Hommage de ma profonde reconnaissance*

I. de V.

PRÉFACE

Au moment de notre arrivée en France, l'on préparait la célébration du sixième centenaire de Dante.

Cette glorification d'un des plus grands poètes de la latinité nous fit concevoir l'idée de consacrer notre thèse à l'étude de ce que l'art français pouvait devoir à l'auteur de *la Divine Comédie*.

Notre maître, M. René Schneider, nous en suggéra le titre : *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français*.

A trois reprises, des causes étrangères à notre volonté nous ont fait suspendre nos recherches. Nous avons dû à ces circonstances regrettables le retard involontaire apporté à la présentation de ce travail.

Les débuts nous en furent pénibles. Nous avions à lutter contre les difficultés de la langue et une connaissance insuffisante du génie français. M. le professeur Schneider fut non seulement notre maître, mais aussi notre guide. Son enseignement et celui de nos autres professeurs, que nous ne saurions oublier, contribuèrent à nous mettre sur le chemin de la connaissance de la France, dont le génie complexe est plus malaisé à connaître qu'à aimer, pour des étrangers.

Nous sommes heureux de pouvoir leur adresser ici l'expression de notre profonde gratitude.

Nous nous faisons un devoir de remercier également MM. les conservateurs des musées qui voulurent bien nous communiquer les renseignements indispensables à ce travail. En particulier, M. le conservateur du musée de Valence qui nous a donné de précieuses indications sur le tableau « *La mort d'Ugolin* » et M. Moreau Nélaton qui a mis à notre disposition les dessins de sa collection.

En choisissant notre sujet dans l'art français, nous avons voulu manifester au pays généreux qui nous a si bienveillamment accueilli et que nous considérons comme notre seconde patrie, notre reconnaissance et notre admiration.

Puisse notre modeste étude montrer quels furent nos efforts. Nos désirs seraient comblés si nous pouvions par là même apporter une contribution, si modeste fût-elle, à la science française.

INTRODUCTION

Le seul nom de Dante évoque aujourd'hui chez tous les peuples cultivés une admiration presque religieuse.

La Divine Comédie, malgré son caractère doctrinal et théologique, malgré ses allégories, est l'objet d'un culte que rien ne semble devoir ébranler. Vieille de six siècles, l'œuvre du poète est toujours jeune, parce qu'elle porte en elle-même la vraie beauté, la beauté éternelle qui ne vieillira jamais.

Pourtant, la France chez qui le poète fut tellement en honneur après le Romantisme, a été très lente à le connaître et à l'apprécier. L'originalité de la Divine Comédie et les merveilles qu'elle recèle ne furent pas accessibles d'emblée au public français et ce n'est pas en langue française que furent faites les premières traductions du poème, mais en latin, en catalan et en espagnol.

Le premier Français qui s'occupa du poète fut le cardinal Bertrand de Poyet que son oncle le Pape Jean XXII avait envoyé comme légat en Italie. La France ne peut guère se flatter de ce premier contact. Le prince de l'Eglise condamna La Monarchie. Bien plus, il voulut faire brûler le cadavre de Dante, tout de même qu'on avait brûlé son livre à Bologne (1).

D'ailleurs, au XIV^e siècle, en France, les rares lecteurs de Dante ne connurent que ce seul ouvrage, peut-être parce qu'il avait été écrit en latin.

Les Français cultivés du siècle suivant n'ignorent plus La Divine Comédie. Charles d'Orléans, à demi-italien, dut en entendre parler et même la lire quoique n'en parlant jamais. Christine de Pisan, Italienne de naissance, mais Française d'éducation, peut revendi-

(1) Counson. *Dante en France*. In *Romanische Forschungen*, vol. 8, page 5.

quer l'honneur d'avoir, la première en France, admiré la poésie de Dante. Dès 1407, elle fait l'éloge de La Divine Comédie qu'elle préfère carrément au Roman de la Rose. « La orras aultre propos, mieux fondé plus soubtilement, ne te déplaie et où plus tu pourra profiter qu'en ton Roman de la Rose » (1).

Pour son poème, *Le Livre du Chemin du long estude* qui ne devait être publié que quatre siècles plus tard, Christine de Pisan s'inspire même de la poésie dantesque.

La France et l'Italie ne se rencontrèrent vraiment que dans les dernières années du quinzième siècle. Il ne s'agit plus de quelques voyageurs passant la frontière. Ce sont les armées de Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, c'est toute la noblesse, c'est toute la France qui dévale de l'autre côté des Alpes.

L'Italie va devenir à la mode. Sa culture pénètre en France d'autant plus facilement que les mariages entre Français et Italiens deviennent fréquents. C'est surtout sous le règne de François I^{er} que l'émigration italienne est importante.

On offrit à ce souverain un exemplaire de La Divine Comédie. A la reine Claude fut dédiée la traduction du Paradis par François Bergaigne. Le comte d'Angoulême possédait aussi un exemplaire du poème en français et en italien et on connaît encore deux traductions du XVI^e siècle. Toutes deux existent en manuscrit, l'une à Vienne, l'autre à Turin.

Toutefois, on n'assigne pas encore à Dante la place qui lui est due parmi les autres poètes. A cette époque, on place Pétrarque et Boccace beaucoup au-dessus de lui.

Aucun des grands écrivains du XVI^e siècle n'eut de prédilection spéciale pour le Florentin, pas même le chef de la Pléiade qui écrivit : « Depuis que son Pétrarque eut surmonté la nuit de Dante et de Cavalcanti » (2).

Montaigne citera dans ses *Essais* quelques vers du poème sans aller jusqu'à en faire l'éloge (3).

Comme au XV^e siècle, ce fut encore une femme qui honora de son admiration le poète florentin. Mar-

(1) Epistres sur le *Roman de la Rose* ms. Bibl. Nation., n° 835, transcrit dans Counson. *Op. cit.*, page 7.

(2) Ronsard. *Œuvres*. Ed. Marty, vol II, page 29.

(3) *Essais* I-XXV et *Essais* II-XXII.

guerite de Navarre, cette grande femme de la Renaissance française, ce grand cœur chez qui toute la Renaissance et toute la Réforme a trouvé sécurité et liberté, s'inspira de Dante et fait de lui un de ses auteurs préférés (1). Elle commence par condamner la poésie de l'Enfer en écrivant en 1534 :

O' que je voy d'erreur la test ceindre
A ce Dante qui nous vient ici peindre
Son triste enfer et vieille passion
D'un ennuy pris ! (2)

La mort d'un frère bien aimé devait lui faire mieux comprendre cette tristesse de l'Enfer dans le temps même où son christianisme idéal lui faisait goûter le Paradis.

Ses poèmes Navire et Les Prisons sont d'inspiration dantesque. Elle-même signale Dante comme un de ses principaux modèles (3).

Ces œuvres, pas plus que celle de Christine de Pisan, n'exercèrent aucune influence sur le public. Elles restèrent en manuscrit jusqu'au dix-neuvième siècle.

C'est seulement en 1596-1597 que Balthazar Granger, Conseiller et Aumônier du roi, fait imprimer, pour la première fois, une traduction de La Divine Comédie, ce qui modifiera bien peu l'attitude du public.

Tout comme les poètes, les peintres et les sculpteurs avaient aussi voyagé en Italie. Ils eurent l'occasion de mesurer l'admiration que les artistes italiens, notamment Michel Ange, avaient vouée à l'auteur de la Divine Comédie. Pourtant, pas plus que les poètes, les artistes français ne s'en inspirèrent. C'est à peine si l'on peut citer, plus tard, le nom de Callot, élève de Thomassin Jacques qui, au début du XVII^e siècle, grave les illustrations des « Trois royaumes de la Comédie » faites par Bernardo Poccetti. Ces illustrations de l'œuvre dantesque qu'il dédiera au grand Duc

(1) Abel Lefranc. *Les dernières poésies de Marguerite de Navarre*. Paris, Colin, 1896. Introduction, page LXIV.

(2) *Nouvelles lettres de la Reine de Navarre adressées au roi François I^{er}, son frère*. Ed. Garnier (1842), pages 122-123.

(3) *Les dernières poésies*. Op. cit., page 181-182.

de Toscane furent les seules que verra exécuter le XVII^e siècle.

Le classicisme avec ses lois et ses règles empêche de goûter et admirer le poète. On ne trouve aucune trace de son influence sur les écrivains du siècle de Louis XIV. Ni Pascal, ni Racine, ni Corneille, ne s'occupent des Italiens. La Fontaine aime Boccace et Arioste. Molière cherche dans la littérature italienne surtout les farces.

Dante n'intéresse que les érudits et les polyglotes. Son poème a même été traduit, pour la première fois en prose, mais cette traduction est restée en manuscrit à la Bibliothèque de Toulouse.

Le XVIII^e siècle vient ensuite avec son immense curiosité. Il fut en quelque sorte pour le Moyen-Age ce que le XIV^e siècle avait été pour l'Antiquité. Attaché encore aux principes classiques, ce siècle prépare par son avidité intellectuelle les éléments de sa propre ruine. Dante ne sera pas encore compris, ni apprécié, mais on parle déjà de lui.

Dans le Dictionnaire Historique et Critique de Bayle, de 1697, Dante n'a pas encore les honneurs d'un article à part. Dans l'extrait de ce même dictionnaire paru à Berlin, en 1765, il n'y figure même pas. Mais De Brosses qui voyageait en Italie entre 1739 et 1740, tout en affirmant que le poète florentin est difficile à entendre, tant par son style que par ses allégories, reconnaît tout de même qu'il lui paraît plein de gravité, d'énergie et d'images fortes, mais profondément tristes. « Aussi je ne le lis guère, car il me rend l'âme sombre. Cependant, je sens que je commence à le goûter et je l'admire comme un rare génie, surtout pour le temps qu'il a vécu. » Mais le voyageur s'étonne, malgré tout, qu'on lui donne le pas sur l'Arioste. Il lui semblait que c'était comme si l'on mettait Le Roman de la Rose au-dessus de La Fontaine (1).

Vers 1738, Voltaire était à Circey et lisait La Divine Comédie avec la marquise du Châtelet. Il formula ses impressions dans une lettre imprimée en 1753. Il y relève quelques traits semblables aux beaux ouvrages

(1) Lettres familières écrites d'Italie en 1739, 1740, par Charles de Brosses. Lettre 46 à M. de Neuilly, 2^e édition, Paris 1858.

anciens et fait remarquer que la langue toscane avait été illustrée par ce poème bizarre, mais brillant de beautés naturelles (1).

Comme plus tard, Lamartine et Victor Hugo, Voltaire a parlé de Dante dans son discours de réception à l'Académie. Ici encore, le poète ne sera pas maltraité. « C'est Petrarque qui, après Dante, donna à la langue italienne cette aménité et cette grâce qu'elle a toujours conservée. » (2).

Mais la bienveillance de Voltaire envers le poète de La Divine Comédie disparaîtra bientôt. Bettinelli, un des jésuites italiens ayant pris part contre Dante à la célèbre polémique qui a contribué tellement à relever le patriotisme des Italiens, fut reçu par Voltaire aux Délices. Ce dernier s'intéressa à cette polémique et, en 1761, il écrivit une lettre à Bettinelli :

« Je fais grand cas du courage avec lequel vous avez osé dire que le Dante était un fou et son ouvrage un monstre. J'aime encore mieux pourtant dans ce monstre une cinquantaine de vers supérieurs à son siècle que tous les vermisseaux appelés sonetti qui naissent et meurent à milliers aujourd'hui dans l'Italie, de Milan jusqu'à Otrante. »

Dans une lettre signée de Martinelli qui accompagna une édition de La Divine Comédie, en 1768, Voltaire fut accusé de ne pas bien connaître Dante et de donner une traduction stupide de l'épisode de Guido de Montefeltro. Voltaire se fâche et sa rage s'abat sur le poète. Confondant Martinelli avec Marini, il dit encore dans la même lettre :

« Pour le polisson nommé Marini, qui vient de faire imprimer le Dante à Paris, dans la collection des poètes italiens, c'est un marchand qui vient établir sa boutique et qui vante sa marchandise ; il dit des injures à Bayle et à moi, et nous reproche comme un crime de préférer Virgile à Dante. Ce pauvre homme a beau dire, le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des anciens, mais il ne sera jamais lu. On me vole toujours un tome de l'Arioste, on ne m'a jamais volé un Dante. Je vous

(1) *Mélanges littéraires de Voltaire*. Edition Beuchot, t. XLVII, pages 147-152.

(2) Counson, *Dante en France*. Citation de *Voltariana*, page 75.

prie de donner au diable il signor Marini et tout son Enfer avec la panthère que le Dante rencontre d'abord dans son chemin, sa lionne et sa louve. Demandez bien pardon à Virgile qu'un poète de son pays l'ait mis en si mauvaise compagnie. Ceux qui ont quelque étincelle de bon sens doivent rougir de cet étrange assemblage, dans l'Enfer, du Dante, de Virgile, de Saint Pierre et de Madona Béatrice. On trouve chez nous, dans le dix-huitième siècle, des gens qui s'efforcent d'admirer des imaginations aussi stupides, extravagantes et aussi barbares ; on a la brutalité de les opposer aux chefs-d'œuvre de génie, de sagesse et d'éloquence que nous avons dans notre langue. O Tempora ! O Judicium ! (1) »

Avec plus de précaution, dans le Dictionnaire Philosophique, Voltaire présente Dante en ces termes :

« Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent divin, mais c'est une divinité cachée : peu de gens entendent ses oracles. Il y a des commentateurs ; c'est peut-être encore une raison de plus pour ne pas être compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par cœur : cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste. »

Et plus loin, en parlant de La Divine Comédie : « On a regardé ce salmigondis comme un beau poème. Tout cela est-il dans le style comique ? Non. Tout est-il dans le genre héroïque ? Non. Dans quel goût est donc ce poème ? Dans un goût bizarre. Mais il y a des vers si jeunes et si naïfs qu'ils n'ont point vieilli depuis quatre cents ans et qu'ils ne vieilliront jamais. » (2)

C'est en disciple de Boileau que Voltaire a parlé si légèrement de Dante. Il meurt sans être converti et aura défié Rivarol d'être jamais capable de s'aventurer à traduire La Divine Comédie.

Malgré ces attaques de Voltaire, dès 1765, l'Encyclopédie avait donné à Dante le nom de génie. Colbert de Estonteville travaille ferme à sa traduction qui ne sera publiée qu'en 1796. Peu à peu, la réputation de Dante augmente. Ducis introduit dans son adaptation de Ro-

(1) Œuvres de Voltaire. Garnier frères, t. XXXXI, 1881, pages 251-252.

(2) Dictionnaire Philosophique. Garnier frères, 1878, page 113.

méo et Juliette, 1772, l'épisode d'Ugolin, confondant celui-ci avec Montaigne. En 1773, dans une étude sur la vie de Dante, Michel Chabanon le place entre Homère et Milton. Moutonnet de Clairfonds donne sa traduction de l'Enfer en 1776.

La Harpe reviendra au ton de Voltaire, considérant le poème comme une rhapsodie informe, sans aucun plan, sans aucun mérite, de la plus ennuyeuse monotonie. Il ne relève que deux ou trois morceaux de poésie énergique, prononçant même le mot sublime pour la mort d'Ugolin (1).

« Honneur à Rivaro », dira Sainte Beuve (2). C'est lui qui va révéler Dante aux romantiques. Ils le verront tel que Rivarol le découvrit : un caractère sombre et mélancolique, le martyr de l'exil, le créateur de formes poétiques tout à fait originales (3). Sa traduction n'est pas littérale mais poétique et a eu le don de plaire et d'attirer l'attention.

La Révolution arrêta la discussion. La société en se transformant a aussi renouvelé son idéal poétique. La Révolution contribuera à mêler les peuples et les littératures. On voyage, on apprend les langues étrangères.

En 1797, La Harpe appelle encore La Divine Comédie un poème monstrueux et plein d'extravagance, mais c'est là, peut-être, la dernière attaque (4). Le XIX^e siècle s'ouvrira sur le Génie du Christianisme. Chateaubriand, tout en préférant Milton à Dante, place pourtant La Divine Comédie au premier rang des poèmes chrétiens. Elève des classiques, il lui adresse encore quelques réserves. On pourrait même croire qu'il n'a pas dépassé l'Enfer, car il ne dit pas un mot sur le Purgatoire, et déclare que tous les poètes chrétiens ont échoué dans la peinture du ciel et que Dante a échoué sûrement par fatigue ! (5).

Mais il fait l'éloge des deux épisodes de Paul et Françoise et d'Ugolin :

« Quelle simplicité admirable dans le récit de Fran-

(1) *La Harpe*. Littérature et critique, 1778, page 150.

(2) *Causeries du lundi* 11 décembre 1854, t. 11, page 169.

(3) *L'Enfer*, poème de Dante, traduction nouvelle par Rivarol. Londres 1785.

(4) Discours prononcé en 1795. Transcrit dans Counson, op. cit., page 100.

(5) *Le Génie du Christianisme*, 1887, page 172.

çoise ! Quelle délicatesse dans le trait qui le termine ! On conçoit que Voltaire n'ait vu dans les feux d'un enfer chrétien que des objets burlesques ; cependant ne vaut-il pas mieux pour le poète y trouver le comte Ugolin et matière à des vers aussi beaux, à des épisodes aussi tragiques ? » (1).

Ces phrases de Chateaubriand eurent sûrement une grande influence. On ne cessera de parler de ces deux épisodes et ce sont, pendant le XIX^e siècle, ceux qui vont attirer le plus l'attention des artistes.

Mme de Staël qui en 1800 souligne les défauts sans nombre du poème dantesque (2), confesse plus tard qu'elle étudie Dante avec ardeur et trouve dans l'amitié de Monti l'avantage d'entendre lire l'épisode de Françoise et celui d'Ugolin (3).

Elle dira encore dans *Corinne* : « Ce poète sait peindre aux yeux ce qui se passe au fond de l'âme et son imagination fait sentir et voir la douleur. Si le Dante avait écrit des tragédies, elles auraient frappé les enfants comme les hommes, la foule comme les esprits distingués. » (4).

Elle arrivera même à l'appeler : « l'Homère des temps modernes. » (5).

Le côté sentimental et douloureux de la vie du poète, telle que Rivarol l'avait révélé, apparaît à l'exilée, hôtesse de Rome. Elle confond, comme plus tard Victor Hugo, sa destinée avec la sienne : « Le Dante espérait de son poème la fin de son exil ; il comptait sur la renommée pour médiatrice, mais il mourut trop tôt pour recueillir les palmes de la patrie. Souvent la vie passagère de l'homme s'use dans les revers, et si la gloire triomphe, si l'on aborde enfin sur une plage plus heureuse, la tombe s'ouvre derrière le port. » (6).

Plus que toutes les traductions, plus que toutes les études, le *Génie du Christianisme* et *Corinne*, qui ont connu un si grand succès en France, contribuèrent à rendre populaire le nom de Dante.

Il manquait aux Romantiques les connaissances

(1) Chateaubriand, *op. cit.*, p. 170.

(2) *De la littérature*. Colin, 1890, t. 1, page 10.

(3) *Corinne*. Garnier frères. T. I, page 123.

(4) *Corinne*, page 135.

(5) *Corinne*, page 29.

(6) *Corinne*, page 30.

scientifiques indispensables pour pénétrer à fond dans La Divine Comédie, mais ils l'ont senti spontanément et le nom de Dante sera acclamé au cours du XIX^e siècle avec un enthousiasme sans précédent.

« Enfin, dit M. Ampère, en 1835, dans la Revue des Deux Mondes, je suis résolu à persévérer dans mon amour pour la poésie de Dante, bien que ce soit aujourd'hui une fureur universelle, en France et en Italie, d'admirer à tout propos et hors de propos l'auteur de La Divine Comédie que presque personne ne lisait il y a soixante ans. » (1).

En effet, Dante est devenu à la mode en France. Cet engouement pour le poète s'explique surtout parce que toute la pensée et toute l'âme du Moyen-Age sont condensées dans son œuvre et parce qu'on se plaisait à comparer les deux époques. Les luttes politiques, les questions religieuses qui ont tant préoccupé le poète ressemblent aux luttes de la France d'alors et le nom de Dante y sera mêlé. Montalembert, Lacordaire et Ozanam trouvent dans l'œuvre dantesque des raisons sur lesquelles appuyer leur foi catholique. Le poète servira aussi les théories socialistes et antireligieuses proclamées par la Révolution de 1848.

La poésie de Dante est tellement aimée qu'elle arrive, dit Sainte Beuve, à concurrencer Horace (2). On s'inspire de ses œuvres, on en parle constamment, on se pique de ressembler à leur auteur.

Aux observations rapides des critiques, du commencement du siècle, les savants ajoutent des études approfondies. L'érudition, avec Ozanam et surtout Fauriel, a beaucoup contribué à l'apothéose du poète.

Les artistes ont aussi subi les mêmes influences politiques, sociales et religieuses. Ils se révoltent contre les mêmes tyrans au nom des mêmes principes. Leur lutte est beaucoup plus difficile, puisque l'école davidienne avait figé l'art dans un classicisme des plus étroits.

Les artistes lisent beaucoup et surtout les littératures étrangères, auxquelles ils vont demander l'inspiration. Ils regardent le passé, mais non plus l'Antiquité. Celle-ci, d'après la mode du jour, fait place au Moyen-Age.

(1) J.-J. Ampère. *Voyage Dantesque*. « Revue des Deux-Mondes », 1835.

(2) *Causerie du lundi*, op. cit., page 174.

Le Romantisme aime le fantastique macabre, les gargouilles des cathédrales, les planches de Durer et de Holbein... On a pour ainsi dire un sens tout nouveau des beautés sauvages, sublimes et grottesques à la fois.

Voyageant en Italie, les artistes ne manquent jamais de visiter le « Campo Santo ». Ils s'arrêtent aussi en face du Jugement dernier de la Chapelle Sixtine et le copient maintes fois.

Voulant donner l'idée de « Venezia la Bella » Nanteuil représente un cadavre de jeune fille vêtue d'une sombre cagoule, entourée de deux moines masqués. La joyeuse Venise est devenue bien triste ! (1).

L'œuvre de Delacroix, œuvre douloureuse et exaltée, domine tout le Romantisme avec son caractère sombre et dramatique. Il s'inspire, comme d'ailleurs presque tous les autres artistes, de Shakespeare, de Goëthe, de Byron, de Walter Scott ; à plus forte raison du poète de l'Enfer. On se demande même si Dante n'est pas la cause essentielle de ce côté sombre et douloureux du Romantisme artistique français.

Les artistes devaient être attirés par d'autres raisons, celles-là même qui avaient déjà, dans le passé, sollicité le pinceau des artistes italiens : le relief vigoureux et la puissance des peintures du poète.

Si le Paradis avec ses pures conceptions spiritualistes où tout est lumière, symbole et éblouissement, résiste à toute figuration plastique, par contre, les scènes de l'Enfer sont d'un réalisme intensément expressif. Rien de plus éloigné des réalités que l'univers dantesque. Pourtant il nous offre les visions les plus réalistes et les plus concrètes. Dante dessine, peint, sculpte. Le moindre geste des figures se grave dans notre mémoire : chaque personnage a une attitude, une expression nettement accusées. Sur le fond livide des régions infernales, des ombres apparaissent avec des traits nets et précis. Peintres et sculpteurs y trouvent une riche matière d'inspiration.

Aussi ne verront-ils dans la Divine Comédie que le côté infernal, avec ses châtiments et ses descriptions pathétiques. Le style dantesque sera la marque d'un

(1) Cette gravure de 1834 illustre le roman d'Alphonse Royer : *Venezia la Bella*. Reproduite dans Aristide Marie : *Un imagier romantique* : Nanteuil, page 47.

style vibrant, mouvementé et douloureux. Les délicieux et idylliques paysages du Paradis terrestre, qui font de Dante un des peintres les plus admirables de la nature, eux, ne comptent pas. Le poète qui dans le Paradis montre les éléments les plus purs et les plus intimes de la vie spirituelle, vraie merveille de sons, de lumière et de mouvements, ne sera connu que par un côté de son génie, par le côté dramatique de l'Enfer. Ainsi Dante restera dans l'imagination romantique comme l'exilé pêtri de rancunes et de colères, et on le représentera sous les traits du vieux vaincu, popularisé par le buste de Naples qui avait servi de modèle à Raphaël. Quand Delacroix peignit le poète sur la coupole du Luxembourg, on connaissait déjà les traits du Dante jeune, heureux, que Giotto fixa sur les murs du Bargello. L'artiste romantique n'y pense même pas. L'autre Dante était celui qui convenait à son imagination, celui qui avait secoué et passionné son âme d'artiste.

Les romantiques ne sont pas les seuls à s'inspirer de Dante. Il y en a même beaucoup parmi eux qui ne lui ont jamais demandé de sujets d'inspiration. Par contre, plusieurs classiques puisent des sujets dans la Divine Comédie.

On s'étonnera de voir, dans un travail intitulé *L'Inspiration dantesque dans l'art romantique français*, mêler des artistes d'esprit et de tendances différentes et appartenant même à des époques éloignées. Dans le cas des uns et des autres, il y a des causes qui viennent directement du mouvement romantique, ce que nous nous sommes efforcés d'expliquer. Ingres, par exemple, n'a-t-il pas été réclamé par les romantiques jusqu'en 1830 ? Ary Scheffer n'est-il pas romantique par le sentiment ? L'illustration des œuvres littéraires n'a-t-elle pas été une mode déclanchée par le romantisme ? N'est-ce pas aussi le mouvement romantique qui a poussé les artistes à chercher dans les livres les thèmes de leur inspiration ? Et encore, nous ne considérons pas seulement l'époque, mais l'esprit. C'est pourquoi il nous a fallu venir jusqu'aux temps contemporains pour enrôler Carpeaux et Rodin, deux sculpteurs qui ont créé une œuvre romantique à une époque bien éloignée du Romantisme.

CHAPITRE PREMIER

L'apparition inattendue de Dante dans l'œuvre de David Gros et la mort d'Ugolin

Il peut paraître étrange qu'une étude sur l'inspiration dantesque dans l'art romantique français commence par mettre en regard du nom de Dante celui d'un peintre classique, dont l'œuvre est antérieure à l'époque romantique.

Au cours de nos recherches, nous avons trouvé, dans un fascicule du *Bulletin de l'Histoire de l'Art*, une communication de M. Fromageot sur David, où il indiquait que « rentré à Paris pour le Salon de 1785, le peintre retourna encore en Italie, car son tableau de *La Mort d'Ugolin* est daté de Rome, 1786. » (1).

Cette affirmation nous a surpris. Nous avons eu la curiosité de chercher les raisons qui auraient amené le peintre classique à demander un sujet d'inspiration au poète de *L'Enfer*, qui était alors si peu connu et apprécié.

Comment David, partisan fervent de la théorie de Winckelmann, à l'époque même où il donnait *Andromaque*, *Le Serment des Horaces* et *La Mort de Socrate*, a-t-il pu concevoir un tableau inspiré par *La Divine Comédie* ?

Comment l'artiste qui a dans son art une lacune — il lui manque le sens de la douleur humaine — est-il allé chercher dans l'œuvre du poète florentin précisément l'épisode le plus pathétique et le plus douloureux ?

Quoi qu'il en soit, le tableau se trouve au Musée de Valence, signé et daté de Rome 1786 (Fig. N° 1).

Ce qui reste de la signature n'est visible qu'à la loupe. Le *D* et le *A* presque disparus. De la syllabe *vid*, il ne subsiste que le *vi*. Le mot *Rome* et la date sont parfaitement visibles.

(1) *Bulletin de la Société de l'Art Français*, 1907, fascicule II, page 31.



Fig. 1. Tableau signé Davin, *La Mort d'Ugolin*. — Musée de Valence

Le catalogue de 1883 mentionne : « Acquis par la Ville de Valence, en 1835, pour la modique somme de 250 francs. » (1).

Nous savons que, cette année-là, M. Béranger, député de la ville, se trouvait à Paris pour la session législative. La Bibliothèque de Valence étant alors en formation, il avait été chargé d'en acheter les livres et d'assurer leur expédition. Il avait aussi tout pouvoir pour acquérir tout ce qu'il conviendrait au Musée, dont, à cette époque, on envisageait la création.

On retrouve sur un vieux registre du Musée la date de l'entrée du tableau : 1835, et la mention suivante : *Tableau de David représentant La Mort d'Ugolin* : 250 francs. — *Restauration à Valence* : 25 francs.

Aucun nom de vendeur, alors qu'il est indiqué, à l'article précédent, pour un autre achat (2).

La date du retour du député Béranger — fin août 1835 (3) — nous avait fait supposer que le tableau avait été acheté à la vente des tableaux de David, le 11 mars de cette même année.

Nous reportant au catalogue qui en fut dressé, nous ne l'y trouvâmes point. Pas davantage dans les autres catalogues et inventaires que nous avons pu consulter (4). Aucune allusion non plus dans le livre écrit par le petit-fils du peintre (5).

David lui-même dressa un catalogue de ses œuvres

(1) Musée de Valence. Notice des tableaux et objets d'art. Page 23.

(2) Indications données par M. le Conservateur du Musée de Valence.

(3) *Courrier de la Drôme* du 1^{er} septembre.

(4) Inventaires : A) après décès de David, 22 février 1826. B) après décès de Mme David, 1^{er} juin 1827. C) après décès de François Eugène David, 14 février 1831.

Catalogues : A) catalogue de la vente des tableaux de David, 22 février 1826. B) catalogue de la vente des tableaux de David, 11 mars 1835. C) catalogue des œuvres de David, à la fin de l'ouvrage de Jules David : « Le peintre Louis David ». D) Suite des œuvres de David dans : « Vie de David », par M. A. Th., 1826. E) Liste des œuvres de David dans « Essai sur J.-L. David », par M. P. A. Coupin, 1827, avec une note : j'aurais pu augmenter cette liste en y ajoutant une foule d'autres desseins ou esquisses ».

(5) Jules David : *Le Peintre Louis David*.

« depuis ces premiers commencements jusqu'à ce jour, année 1819 » (1). Chacune d'elles y figure dans l'ordre chronologique et il précise celles qui ont été exécutées à Rome. Là encore, nulle trace de *La Mort d'Ugolin* et pas un mot sur un troisième voyage en 1786.

On sait que David était de retour de son premier voyage en 1780 et qu'en 1784 il revint s'installer à Rome pour y faire son tableau des *Horaces*. Il rentre à Paris à la fin de septembre 1785 et « alors, il dit adieu pour toujours à la ville de Rome » (2). Cette affirmation d'un contemporain nous paraît apporter un témoignage important.

En effet, la correspondance échangée entre David et son ami Drouais, demeuré à Rome, permet de croire que David n'a pas quitté Paris, ou, du moins, qu'il n'est pas allé à Rome cette année-là.

Drouais lui dit dans une lettre du 30 août 1786 : « On parle beaucoup ici que vous allez revenir et on ne fait que nous le demander. Je réponds que cela se pourrait bien. Ainsi, il faut revenir ensemble passer une année. » (3).

Dans une autre lettre — du 4 octobre de la même année — nous voyons que David a fait part à son ami de son désir d'être envoyé à Rome en qualité de directeur de l'Ecole, succédant à Lagrenée, dont les fonctions prenaient fin le 3 décembre. Drouais ajoute : « Je vous conseille de briguer cette place le plus que vous pourrez. » (4).

En cette même année, le 30 octobre, Drouais écrit encore une fois à David. Il ne fait aucune allusion à ce projet. Mais on sait que ce fut Ménageot qui emporta la place de directeur. En supposant que David ait fait à son compte le voyage de Rome, il ne lui restait pour s'y rendre et exécuter le tableau en 1786 que deux mois.

La correspondance avec Drouais reprend le 13 juin de l'année suivante, sans que celui-ci rappelle le moins du monde le voyage de son maître et ami.

(1) « Notice sur le *Marat* de Louis David, suivie de la liste de ses tableaux dressée par lui-même ».

(2) M. A. Th.: *Vie de David, premier peintre de Napoléon*, 1826, page 28.

(3) Jules David: *Le peintre Louis David*, page 36.

(4) *Op. cit.*, page 38.

Il nous semble établi que David n'est pas allé à Rome en 1786. Aucun document ne nous prouve que *La Mort d'Ugolin* soit due à son pinceau.

Le prix d'achat — 250 francs à peine — nous fait aussi douter de l'authenticité de la toile. Nous avons pu trouver l'indication du prix auquel montèrent trois toiles vendues aux enchères, le 11 mars de cette même année :

Mars désarmé par Vénus : 6.000 francs.

Marat expirant dans sa baignoire : 4.500 francs.

Une toile extraite de la composition du *Serment du Jeu de Paume*, où quatre têtes seulement sont peintes : 2.400 francs (1).

Nous croyons être en présence d'un faux David, malgré que les critiques modernes l'aient accepté sans discussion. M. Rosenthal l'a fait figurer dans le catalogue des œuvres du peintre (2) et M. Saunier le considère comme un ouvrage de transition et loue l'artiste qui a su chercher l'émotion et l'expression en dehors des sujets antiques (3).

Si l'on se contente d'analyser le tableau au point de vue technique, on peut le prendre à la rigueur pour un David.

Avec « Ugolin », nous sommes au fond de *L'Enfer*, dans le neuvième cercle, où sont enfermés les traîtres. Ugolin nous apparaît rongé la tête de son bourreau, l'archevêque Roggiero de Pisa (4).

Dante l'interroge pour savoir qui il est et les raisons de sa haine. Ugolin « souleva la barbe qu'il essuya aux cheveux de la tête entamée par derrière et quitta son tragique repas pour faire le récit de sa mort » (5). Il la décrit d'une façon si émouvante et si pathétique qu'on oublie sa trahison, cause du châtement, pour ne plus ressentir que sa douleur et ses souffrances.

C'est un vrai drame que nous croyons voir se dérouler sous nos yeux : les horreurs de la prison, l'angoisse

(1) *L'Artiste*, 1835. Vol. IX, page 96.

(2) Léon Rosenthal. *Louis Davil*. Collect. « Les Maîtres de l'Art ».

(3) Saunier: *Louis David*. Collect.: « Les grands Artistes », page 35.

(4) *L'Enfer*. Traduction nouvelle et notes, par Mme L. Espinasse-Mongenot. 1920. Chant XXXII, vers 127-129.

(5) *Op. cit.*, chant XXXIII, vers 1-3.

des nuits et des jours d'incertitude, la torture d'un père qui doit cacher la vérité à ses enfants. Quand il entend clouer la porte de la terrible tour, il sait bien qu'il va périr avec eux.

Un rêve, comme un mauvais présage, lui avait fait deviner la vérité : la mort est là, une mort tragique par l'épuisement des forces, par la faim. Les enfants pleuraient. « Je ne pleurais pas, moi, tant je fus pétrifié de douleur », dit-il (1).

Pendant ce jour et la nuit qui suivit, Ugolin ne dit pas un mot. Le deuxième jour, un rayon de lumière se glissant dans la prison lui permit de voir des traits douloureux sur le visage de ses fils. Désespéré, il se mordit les mains. « Père, nous aurions bien moins de mal si tu mangeais de nous : tu nous as revêtus de ces misérables chairs et tu peux nous en dépouiller » (2), lui dit l'un des enfants, croyant que son geste était dû à la faim. Ugolin s'efforce au calme pour ne pas accroître leur tristesse. Le quatrième jour, au comble de la détresse, le malheureux père reçoit avec le dernier soupir d'un de ses fils cette plainte déchirante : « Oh ! mon père, tu ne veux pas m'aider ? ! » (3). Entre le lendemain et le sixième jour, un à un il voit tomber ses autres fils.

Le tableau de Valence est loin du tragique dantesque et bien différent de l'idéal romantique. Au lieu de la « mue » dont parle le poète, l'artiste a imaginé une prison spacieuse, à laquelle il ne manque même pas la colonne classique.

Il avait peut-être choisi dans le récit le moment où, la porte venant d'être clouée, la tragédie commence. Nous ne l'entrevoyons pas dans l'œuvre du pseudo-David. On dirait que l'incarcération et la faim n'ont encore produit aucun ravage sur les corps. Il est clair que la préoccupation du peintre a été de nous faire voir de belles anatomies, surtout dans le torse d'Ugolin, fort, musclé, vrai morceau de peinture classique. En

(1) *Io non piangeva : sì dentro impietrai* : op. cit. Chant XXXIII, vers 49.

(2) *Padre, assai ci fia men doglia,
Se tu mangi di noi : tu ne vestiti,
Quest' misere carni, e tu le spoglii.* Op. cit., vers 61-63.

(3) « *Padre mio, chè non m'aiuti ?* ». Op. cit., vers 69.

fait de vêtements, de simples draperies ou des tuniques, à la façon antique.

La composition suit les lois davidiennes : la ligne n'est pas brisée. Il y a peu de mouvement et moins encore de recherches de couleurs. La carnation d'Ugolin est d'un blanc jaunâtre, celle des enfants d'un blanc livide. La draperie qui cache la cuisse gauche et la jambe droite du père est noire ; celle qui couvre le fils couché à droite est jaune-orangé. La tunique rouge du jeune homme de gauche porte une ceinture noire. Rouge aussi, d'un rouge presque noir, la draperie tombée sur les jambes de l'enfant qui appuie sa tête sur le bloc de pierre. Le vêtement de celui qui se tient debout est d'un blanc presque gris. La tonalité générale de la toile est très sombre et enveloppée d'une atmosphère maussade.

David aurait pu signer cette toile ; mais, si l'on pense à la source d'inspiration, si l'on examine attentivement l'expression des personnages, on doute aussitôt.

Il y a de la résignation désolée chez l'enfant du premier plan ; celui qui dans ses deux mains saisit celles de son frère, non sans parenté avec le Barra d'Avignon, a l'air d'implorer. Celui qui enlace le cou d'Ugolin est peut-être plus calme. Mais celui qui cache son visage laisse tout de même entendre ses sanglots. Ugolin lui-même, s'il n'est pas pétrifié de douleur, montre dans son regard figé une certaine souffrance qu'il cherche à contenir. Secoué par la Révolution, David nous donnera la *Mort de Marat*, *Michel Lepelletier sur son lit de mort* et la *Mort de Barra*. Mais ces trois tableaux, uniques dans son œuvre, furent conçus sous l'influence des passions politiques les plus violentes et inspirés par les scènes tragiques qu'il put observer de près.

Le fait qu'on a eu le soin de choisir juste l'année au cours de laquelle il fut question du voyage de David à Rome et l'indication même que la peinture fut faite dans la ville éternelle corroborent tous les soupçons. C'est à Rome que Flaxman illustra *La Divine Comédie*. L'atmosphère, en dehors de l'Italie, n'était pas encore favorable au poète florentin.

En tout cas, pas de doute : la *Mort d'Ugolin* appartient à l'école davidienne. Un Romantique nous eût

donné une autre vision de l'épisode dantesque. Faut-il y voir le travail d'un disciple du maître ? S'agit-il, plutôt, d'une mystification d'atelier ? Ou bien d'une falsification de signature par le vendeur ? Malgré toutes nos recherches, nous ne pouvons rien affirmer. Les preuves pour l'identifier nous font tout à fait défaut. Nous nous bornons à poser la question. D'autres, plus heureux arriveront plus tard à une conclusion définitive.

*
* *

Nous avons dit qu'un Romantique aurait interprété d'une façon toute différente la mort d'Ugolin. Avant même d'atteindre Delacroix et parmi les élèves de David, nous trouvons un dessin où se fait jour une sensibilité plus proche du drame de *L'Enfer*.

Nous voulons parler du dessin de Gros (Fig. N° 2) qu'il ne nous est permis de connaître que par la reproduction dans le livre de Delestre, qu'il date à peu près de 1804 (1).

Malgré son éducation classique, Gros était romantique d'instinct. Le peintre de cette œuvre d'émotion intitulée *Les Pestiférés de Jaffa*, le peintre qui dans *La Bataille d'Eylau* a parcouru toute la gamme des sentiments, depuis la terreur et la haine jusqu'à la reconnaissance, avait déjà une âme romantique. Rien d'étonnant à ce qu'il ait été tenté par l'épisode dantesque et qu'il ait compris le tragique qui s'en dégage.

Il faut d'ailleurs remarquer que l'ambiance n'est plus celle dans laquelle avait été exécuté le tableau daté de 1786 et signé David. On commence déjà à admirer le poète de la *Divine Comédie*. Dans son *Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand proposait :

« Voulez-vous être remué, voulez-vous connaître la poésie des tortures et les hymnes de la chair et du sang, descendez dans l'*Enfer* de Dante. » (2)

Gros y est descendu. Il s'y est arrêté devant le même épisode qui attira l'auteur du tableau de Valence. Mais

(1) Delestre : *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 1867, page 96.

(2) Chateaubriand : *Le Génie du Christianisme*. *Op. cit.*, page 170.

il cherchera précisément le moment le plus pathétique du récit dantesque : le vieillard est devenu aveugle par l'épuisement de ses forces ; il appelle ses enfants déjà morts, cherchant avec ses mains à se rendre compte de leur état.

...Alors, je me mis,

Déjà aveugle, à aller de l'un à l'autre, les cherchant à tâtons ;

Et, deux jours, je les appelais après qu'ils furent morts.

Puis, plus que la douleur, le jeûne fut puissant (1).

Nous ne sommes plus dans une salle à colonnes. La prison ramenée aux proportions d'un cul de basse-fosse ou d'une oubliette, trahit déjà l'influence des études pré-romantiques sur le moyen âge architectural. L'étroitesse de la pièce, qu'il a voulu rapprocher de la mue dantesque, ne lui permet pas de représenter les quatre fils du triste héros — il les réduit à trois — et l'a obligé à faire sortir des limites du cachot le corps d'un des enfants. Les défauts du dessin tendent à augmenter l'expression et l'émotion. Le mort du dernier plan, dans un joli mouvement de tête, nous fait croire qu'il vient de s'affaïsser. Un autre est sûrement mort depuis plus de temps. Ses jambes trop longues nous donnent l'impression de la rigidité cadavérique. Ugolin marche sur celui qui est tombé à la renverse, fouille l'espace d'un bras exagérément allongé, au point qu'il paraît vouloir embrasser à la fois tous ses enfants. Il est bien aveugle, et sa tête, envahie par la barbe et bouche bée, d'ailleurs assez mal ajustée au corps, montre une douleur et une souffrance intenses.

Flaxman y serait-il pour quelque chose ? Il nous semble que oui. L'artiste anglais a choisi aussi le même moment. Ugolin marche sur ses enfants et garde la même pose. Pourtant, quelle différence d'expression ! Flaxman manquera de pathétique et d'émotion, ce par quoi, précisément, le dessin de Gros se montre romantique.

Il est cependant regrettable que l'artiste se soit borné à un simple dessin. Un tableau de lui aurait ajouté un

(1) *L'Enfer*, *op. cit.*, chant XXXIII, vers 73-75.

ond io mi diedi,
Già cieco a brancolar sovra ciascuno,
E due di gli chiamai, poi che fur morti :
Poscia, più che il dolor, poté il digiuno.



Fig. 2. Gros. *La Mort d'Ugolin*

document précieux à l'iconographie dantesque. Il aurait permis de mieux remarquer l'antithèse existant entre sa conception et celle du peintre du tableau de Valence (1).

(1) Un élève de Gros et de Girodet, Soulary, présentera au Salon de 1819 un grand tableau représentant aussi *La Mort d'Ugolin*. Nous avons fait venir la photographie du tableau qui est à l'Ecole Militaire de Lyon, pour voir s'il y avait là quelque reminiscence du dessin de Gros. Il n'y en a aucune. Soulary représente Ugolin assis, entouré de ses enfants. Un d'entre eux est placé dans l'ombre comme Norblin et Delacroix le feront plus tard. Prenant le même moment du récit dantesque qui a inspiré le peintre de Valence, l'élève de Gros est déjà loin du classicisme de l'école Davidienne.

CHAPITRE II

*L'œuvre de Delacroix. — Incarnation du romantisme
L'obsession dantesque.*

Un autre romantique : Louis Boulanger.

Quand on examine l'œuvre de Delacroix, « on dirait que l'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux » (1). Jamais l'on n'a rien dit de si précis et de si vrai sur l'œuvre du peintre qui incarne ce qu'il y a de fécond et de généreux dans le romantisme.

Delacroix cherche presque toujours la souffrance et surtout la souffrance morale. Dans son âme tourmentée et complexe, il y a de la résonance et de la profondeur.

La Barque de Dante, Les Massacres de Scio, La Mort de Sardanapale, ce que le peintre appelait « son massacre numéro deux » (2), *Le Prisonnier de Chillon, Le Meurtre de l'Evêque de Liège, La Mort d'Ugolin...* ne sont qu'une série de manifestations douloureuses et variées. Même dans ses sujets religieux, ce sont les angoisses du Christ au Jardin des Oliviers, les angoisses des Apôtres pendant la tempête, ce sont les scènes de la crucifixion et de la descente de la croix qu'il préfère.

Peintre animalier, ce sont les bêtes féroces qui l'intéressent : c'est leur mort ou leurs luttes qu'il se plaît à représenter. Passionné de la nature, aimant le doux chant du rossignol dans les nuits sereines d'été, il peint presque exclusivement la nature dramatique, car il la subordonne à la scène humaine. La mer est toujours agitée, le ciel ténébreux a des reflets sinistres où notre imagination ne peut chercher un refuge. Sous l'influence du Maroc, il donnera des tableaux où l'on respire le

(1) Baudelaire. *Curiosités esthétiques*. Œuvres complètes, 2 vol., page 115.

(2) Lettres de Delacroix, publiées par Th. Burty. T. I, 1880, page 118.

calme et la sérénité. Sous l'influence de l'Antiquité, il reposera un peu son esprit inquiet, mais ce ne sont que des exceptions au milieu d'une œuvre si prodigieuse.

Dès ses débuts, il manifeste une prédisposition marquée pour les formes torturées. Son camarade Philarète Chasles écrit dans ses Mémoires : « Le vrai talent est une chose tellement innée et spontanée que, dès sa huitième année, cet artiste merveilleux reproduisait les attitudes, inventait les raccourcis, dessinait et variait tous les contours, poursuivant, torturant, multipliant la forme sous tous les aspects avec une obstination semblable à la fureur. Tout était véhément chez Delacroix, même son amitié qu'il m'a conservée jusqu'à sa mort. » (1).

Mais, sûrement, la lecture de *l'Enfer*, si débordant de mouvement et de passion, a beaucoup contribué à assombrir son œuvre et à nourrir l'imagination la plus fougueuse qui ait jamais existé.

En effet, Dante et Michel Ange sont les deux grands guides de Delacroix. Si l'on se rappelle que celui-ci s'est également inspiré de tout ce monde qui peuple *l'Enfer*, l'empreinte dantesque apparaît encore plus considérable.

Nous pouvons parfaitement nous rendre compte de cette double influence sur Delacroix, non seulement par l'analyse de ses œuvres, mais aussi par son Journal, le document auquel il faut toujours revenir pour étudier le Maître, parce qu'il est un témoin précieux et fidèle de toutes les sources de son œuvre et de ses sentiments les plus intimes.

« J'ai senti, écrivait-il après avoir contemplé un dessin de Michel Ange, j'ai senti se réveiller en moi la passion des grandes choses. Retrempons-nous de temps en temps dans les grandes et belles productions. J'ai repris ce soir mon Dante. Je ne suis pas né, décidément, pour faire des tableaux à la mode. » (2).

Delacroix réunit, on le voit, dans une seule pensée le sculpteur et le poète.

Il est vrai cependant qu'avec le temps son opinion changera à l'égard de Michel-Ange :

(1) Philarète Chasles. Mémoires, 1877, t. V, page 329.

(2) Le Journal d'Eugène Delacroix, Paris, 30 décembre 1823. T. I., page 45.

« Le dernier des antiques est infiniment plus savant que toute l'œuvre de Michel-Ange. Il n'a connu aucun des sentiments, aucune des passions de l'homme. » (1).

Mais Dante sera toujours pour lui le plus grand des poètes : « Que je hais tous ces rimeurs, avec leurs rimes, leurs gloires, leurs rossignols, leurs prairies ! Combien y en a-t-il qui aient vraiment peint ce qu'un rossignol fait éprouver ? Et, pourtant, leurs vers ne sont pleins que de cela. Mais si le Dante en parle, il est neuf comme la nature, et l'on n'a entendu que celui-là. Tout est factice, et paré, et fait avec l'esprit. Combien y en a-t-il qui aient peint l'amour ? Le Dante est vraiment le poète des poètes... On frissonne avec lui comme devant la chose..., supérieur en cela à Michel-Ange, ou plutôt différent, car il est sublime autrement, mais pas par la vérité... C'est une carrière unique. » (2).

Comme Dante et Michel-Ange, Delacroix vivra seul, isolé par son génie. Il ne sera jamais le chef du Romantisme, mais sa plus sublime manifestation. Il a même refusé le titre de chef d'école et n'a pas ouvert d'atelier public. D'ailleurs, le Romantisme est caractérisé par l'individualisme. Les raisons de l'individualisme dans la Littérature sont les mêmes que celles qui ont affranchi les peintres. Désormais, chacun cherchera sa voie dans son tempérament et dans son génie.

L'âme de Delacroix, sœur de celle qui anima le merveilleux tragique de l'*Enfer*, va nous donner une œuvre consacrée à la religion de la douleur.

Le Romantisme n'est pas né en 1822. Comme toutes les révolutions, il a été préparé et a eu ses précurseurs. En tout cas, le Salon de 1822 est considéré comme celui qui ouvre le Romantisme et c'est Delacroix qui pousse le cri de révolte avec sa *Barque* qui paraît sous le titre : « Dante et Virgile, conduits par Phlégias, traversent le lac qui entoure les murailles de la ville infernale de Dité. Des coupables s'attachent à la barque et s'efforcent d'y entrer. Dante reconnaît parmi eux des Florentins. » (Fig. N° 3).

Comment Delacroix eut-il l'idée de ce sujet ? Pourquoi ne s'est-il pas inspiré plutôt d'Ugolin ou de Fran-

(1) *Journal*, II. vol., 4 oct. 1854, page 471.

(2) *Journal*. T. I. 9 mai 1824, page 110.

çoise de Rimini, les deux épisodes les plus connus et les plus appréciés ?

Là-dessus, son *Journal* n'élucide rien, pour la raison bien simple qu'il le commence seulement le 3 septembre 1822. On sait que Géricault était rentré d'Italie en 1818, rapportant avec lui la copie de fragments du *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Celui de la *Barque* y figurait ; Delacroix, étant son camarade et son ami, a dû connaître ces copies. De là, lui est venue sûrement l'idée du tableau. Ce serait donc Michel-Ange qui aurait été l'introducteur de Delacroix auprès de Dante.

Le 15 avril 1821, Delacroix écrit à son ami Soulié qui était alors à Rome :

« Mais je sors d'un travail de chien qui me prend tous mes instants depuis deux mois et demi. J'ai fait dans cet espace de temps un tableau considérable qui va figurer au Salon. Je tenais beaucoup à m'y voir cette année et c'est un coup de fortune que je tente. Si on m'y fait quelque peu d'attention, ce me sera un motif de plus pour *spronare mi* à t'aller joindre le plus tôt possible. » (1).

Ce travail de chien était justement la *Barque* exposée l'année suivante sans le consentement de son maître, Guérin qui n'a trouvé que des défauts dans le tableau et qui a dit à Delacroix qu'il courait à un échec (2).

On raconte que Delacroix n'avait pas de quoi s'acheter un cadre. C'est un charpentier qui avait paru s'intéresser à lui qui lui remit quatre lattes de bois blanc, pour border la toile. C'est ainsi que le tableau fut envoyé au Salon (3). Gros, un des membres du jury, le fit encadrer à ses frais (4).

« Le hasard me fit rencontrer Gros, qui apprenant que j'étais l'auteur du tableau en question, me fit avec une chaleur incroyable, des compliments qui, pour la vie, m'ont rendu insensible à toute flatterie. Il finit par me dire, après m'avoir fait ressortir les mérites, que c'était du Rubens châtié. Pour lui qui adorait Rubens, et qui avait été à l'école de David, c'était le plus grand

(1) *Lettres de Del. Op. cit.*, T. I, page 84.

(2) Moreau-Nelaton. *Delacroix raconté par lui-même*, 1916. T. I, page 43.

(3) Charles Blanc. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 11.

(4) Moreau-Nelaton. *Op. cit.*, page 43.



Fig. 3. DELACROIX. *La Barque de Dante*. — Au Louvre

des éloges. Il me demanda s'il pouvait faire quelque chose pour moi. Je le priaï incontinent de me laisser voir ses fameux tableaux de l'Empire, qui, en ce moment, étaient dans l'ombre de son atelier, ne pouvant être exposés au grand jour à cause de l'époque et des sujets. Il m'y laissa quatre heures, seul ou avec lui, au milieu de ses esquisses, de ses préparations, en un mot il me donna les marques de la plus grande confiance et Gros était un homme très inquiet et très soupçonneux... » (1).

Malgré l'admiration de Gros, la *Barque de Dante* ne s'était pas imposée immédiatement. Delecluze dira : « La force conduit à l'étude. M. Delacroix l'indique par son tableau de Dante et Virgile. Ce tableau n'en est pas un. C'est, comme on le dit en style d'atelier, une vraie *tartouillade*. Cependant, au milieu des objets bizarres que le peintre a voulu rendre, il a été forcé de faire des figures dont les contours et la couleur sont pleins d'énergie ; il y a du talent dans le corps des damnés qui s'efforcent d'entrer dans la barque où naviguent les deux poètes. Nous observons seulement à ce peintre qu'il faut absolument qu'il fasse un bon ouvrage pour le premier Salon, car on ne passe pas deux essais de ce genre. » (2).

Ce mot *tartouillade* restera fameux et les ennemis de Delacroix le rediront maintes fois.

On lui reprochera de tomber dans le gris (3). D'autres affirmeront que si jamais M. Delacroix devient coloriste, il prendra un rang distingué dans l'école (4). Un autre arrive à placer la *Barque de Dante* dans les œuvres classiques et ajoute : « La tête de Virgile est froide, manque de beauté antique et naturelle. Il y a de la hardiesse à opposer Virgile au Dante ; la lyre de Delille y aurait échoué ; il fallait s'attendre à l'impuissance du pinceau. » (5).

Parmi tant de critiques, un seul, Thiers, a su prédire l'avenir du jeune peintre : « Je ne crois pas m'y tromper, M. Delacroix a reçu le génie. Qu'il avance avec assurance, qu'il se livre aux immenses travaux,

(1) *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, page 50.

(2) *Moniteur*, 18 mai 1822.

(3) *Annales* 1822. T. I, page 87.

(4) *Miroir*, 1^{er} mai 1822.

(5) *Album*, 10 janvier 1822.

condition indispensable du talent, et ce qui doit lui donner plus de confiance encore, c'est que l'opinion que j'exprime ici est celle de l'un des grands maîtres de l'Ecole » (1).

Le lendemain, 12 mai, le futur ministre disait encore : « Aucun tableau ne révèle mieux, à mon avis, l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix. C'est là, surtout, qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui raniment les espérances un peu découragées par le mérite modéré de tout le reste » (2).

Le maître de l'Ecole auquel Thiers fait allusion était Gerard (3). On voit que le critique a attendu l'opinion du maître, car, à l'ouverture du Salon, il n'avait pas remarqué la toile qui ensuite lui paraîtra mériter tant d'éloges. « Notre école, partagée entre tous les sujets, tous les styles, tous les genres, cherche avec effort le dessin, la couleur, la composition, le naturel : elle admire çà et là une foule de modèles, vante toutes les perfections, s'épuise en essais médiocres et cependant on ne voit succéder encore aucun grand talent à nos premiers maîtres. » (4).

En tout cas, les admirateurs de Delacroix doivent être reconnaissants à Thiers de l'affection qu'il témoigne au peintre, affection qui ne se démentit jamais puisqu'il lui procurera à plusieurs reprises des commandes officielles.

L'œuvre fut achetée par le comte Forbin, directeur des Musées, et exposée au Luxembourg. Elle se trouve aujourd'hui au Louvre.

On devine la satisfaction de Delacroix quand on lui demanda le prix de son œuvre, surtout quand on sait qu'en ce temps, il ne possédait rien et devait vivre de son pinceau.

Voici en quels termes Delacroix répondit :

« M. le Comte. Je m'étais présenté chez vous ce matin pour répondre de vive voix à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire hier et dans laquelle vous me demandez le prix de mon tableau. Je désire-

(1) Constitutionnel, 11 mai 1822.

(2) Constitutionnel, 12 mai 1822.

(3) Moreau-Nelaton. *Op. cit.*, page 45.

(4) Constitutionnel, 25 avril 1822.

rais en avoir 2.400 francs. Si, cependant, vous trouviez ma demande exagérée, je m'en rapporte entièrement à ce que vous jugerez convenable et possible en cette circonstance. J'ai trop à me louer de votre active bonté pour refuser votre propre jugement sur le prix d'un ouvrage que vous voulez bien voir avec intérêt et que vous avez distingué de la foule. Recevez, M. le Comte, l'expression de ma reconnaissance et des sentiments dont je suis pénétré pour votre empressement qui a passé mes espérances, malgré ce que je savais de votre obligeance envers tous les artistes. J'ai l'honneur d'être avec respect, M. le Comte, etc... » (1).

La demande de Delacroix parut exagérée. L'Etat rabattit 400 francs sur l'achat de la première œuvre du grand peintre. Encore trouva-t-il moyen d'échelonner les versements de cette somme importante puisqu'elle fut versée à Delacroix en deux fois : le 29 octobre 1822 et le 1^{er} juillet 1823 (2).

La Barque de Delacroix nous conduit au cinquième cercle de *l'Enfer*. Dante et Virgile traversent le Styx qui les conduira à la cité de Dité. Plongés dans le fleuve infernal, les damnés veulent s'emparer de la barque pour échapper au châtement éternel. L'un d'eux, celui qui est du côté de la poupe, se cramponne de ses mains et de ses dents à la barque. Un autre, sur l'autre bord, a déjà passé un bras et cherche à monter. Dans un mouvement désespéré, un troisième s'appuie sur une femme déjà accrochée à la barque. Le dernier, couché sur le dos, ferme les yeux dans un mouvement d'impuissance et exhale un gémissement de vaincu.

Dante fait un mouvement de terreur. On dirait qu'il a peur des damnés qui voient dans la barque la dernière chance de salut. Virgile, assez calme de visage et d'attitude, regarde froidement l'horrible spectacle. Même dans la mort, l'auteur de *l'Eneïde* garde la fierté calme du génie. Il ne trouve pas un mot pour encourager Dante, tellement il est convaincu de ne pouvoir modifier en rien ce milieu infernal où il sait toute lamentation inutile. Le peintre a eu le soin de lui donner un ton plus sombre qui contraste avec la chair vivante du Florentin.

La peinture de Delacroix est-elle d'accord avec la

(1) *Lettres. Op. cit.* T. I, page 87.

(2) Moreau-Nelaton. *Op. cit.*, page 47.

description de Dante ? Si on l'observe en détail, on remarque que Delacroix n'a pas suivi exactement la description du poète. Dans le poème, Dante n'est pas du tout effrayé, pas du tout ému. Après le récit de Françoise de Rimini nous le verrons très rarement pris de compassion. Il faudra l'horrible histoire du comte Ugolin, le terrible drame de conscience qu'il pose chez un père pour que la pitié du poète s'y manifeste clairement.

Dans la traversée du Styx, Dante se plaint à considérer le malheur des damnés :

*« Maître, je serais bien désireux
de le voir plongé dans ce boueux liquide,
avant que nous ne sortions du lac. »*

*Et lui à moi : « Avant que le rivage
ne se découvre à tes yeux, tu seras satisfait :
il conviendra que tu jouisses de l'accomplissement
d'un si juste souhait. »*

*Peu après ceci je vis un supplice tel,
infligé à ce misérable par la gent fangeuse
que j'en loue Dieu encore et lui rends grâce » (1).*

De même, Dante n'a pas du tout peur. A la question de Philippe Argenti : « Qui es-tu, toi qui viens avant l'heure ? » Il répond fièrement : « Si je viens, point je ne reste. Mais toi, qui es-tu, enlaidi de la sorte ? » « Tu vois que je suis un qui pleure. » Ce à quoi Dante répond froidement : « Avec larmes et deuil, esprit maudit, demeure ! Car je te connais, encore que tu sois tout sali. » (2).

- (1) « Maestro sarei vago
Di vederlo attuffare in questa broda,
Prima che noi uscissimo del lago. »
Ed egli a me : « Avanti che la proda
Fi si lasci veder, tu sarai sazio :
Di tal disio converrà che tu goda. »
Dopo ciò poco, vidi quello strazio
Far di costui alle fangose genti,
Che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio.

L'Enfer, Chant VIII, v. 52-60.

- (2) « Chi se' tu che vieni anzi ora ? »
Ed io a lui : « S'io vegno non rimango ;
Ma tu chi se', che si sei fatto brutto ? »
Rispose : « Vedi che son un-che piango. »
Ed io a lui : « Con piangere e con lutto,
Spirito maledetto, ti rimani !
Ch' io ti conosco, ancor sie lordo tutto. »

L'Enfer, Chant VIII, v. 33-39.

Quant aux damnés, le poème ne nous dit pas qu'ils étaient accrochés à la barque :

Alors il tendit ses deux mains vers la barque.

C'est pourquoi le Maître avisé le repoussa
disant :

« Va-t-en d'ici avec les autres chiens. » (1).

Mais ce geste effrayé de Dante que Delacroix a si merveilleusement traduit se trouve dans d'autres passages de *l'Enfer*, particulièrement au début quand ses forces étaient encore vacillantes et sa conscience peu affermie. Plus d'une fois, il a dû s'appuyer au bras de Virgile, lui demandant du courage. Le Virgile de la peinture offre à Dante l'appui moral qui s'harmonise au geste d'effroi du poète florentin, c'est-à-dire que ce geste n'est pas celui du poème. Dans ce passage, en effet, Virgile donne des explications à Dante, et répond à ses paroles cruelles en l'embrassant et lui disant : « Ame altière ! que bénie soit celle qui t'enfanta ! » (2).

Un peu éloigné de la barque, au premier plan, à droite, dans l'ombre, un damné ronge le crâne d'un autre maudit qui, à son tour, cherche avec ses ongles à lui déchirer la chair.

Delacroix a-t-il eu ici la vision d'Ugolin qui, au fond de l'enfer, poursuit sa vengeance éternelle dans le cercle des traîtres ? Ou bien, pour ces deux figures, s'est-il remémoré les vers qui décrivent le spectacle que Dante avait aperçu en touchant le bord du fleuve ?

Je vis en ce bournier des gens couverts de fange,
nus, tous, et d'un visage courroucé.
ceux-ci se frappaient l'un l'autre, non seulement des mains,
mais avec la tête, avec la poitrine et avec les pieds,
se déchirant avec leurs dents, flambeau par flambeau (3).

L'endroit où Delacroix place sa barque c'est bien

- (1) *Alo'ra stese al legno ambe le mani :*
Per che il maestro accorto lo sospinse,
Dicendo . « Via oostà ! con' gl' altri cani. »
(*L'Enfer*, Chant VIII, v. 40-42.)
- (2) *Alma sdegnosa, benedetta*
colei che in te s'incinse.
(*L'Enfer*, Chant VIII, v. 44-45.)
- (3) *Vidi genti fangose in quel pantano,*
Ignude tutte e con sembianze offeso.
Questi sì percotean, non pur con mano,
Ma con la testa e col petto e co' piedi,
Troncandosi coi denti a brano a brano.
(*L'Enfer*, Chant VII, v. 110-114.)

celui où Dante plaça les colériques. L'atmosphère y est lourde, opaque, pleine de fumée. Le fleuve est bien le Styx de *l'Enfer* avec ces tons verdâtres et livides qui ressemblent à de la boue opaque.

L'eau en était noire bien plus que rougeâtre et nous, en compagnie de ses flots ténébreux, nous pénétrâmes plus bas par une voie malaisée. Il forme un marais qui a nom Styx, ce triste ruisseau, lorsqu'il est descendu au pied des malignes parois grises (1).

Au fond du tableau, dans le lointain, on aperçoit des flammes au-dessus des tours de la cité de Dite.

Le bon maître me dit : « Désormais, mon fils, s'approche la ville qui a nom Dité, avec ses citoyens chargés de fardeaux avec sa grande multitude. » Et moi : « Maître, déjà ses mosquées là, au dedans, je les aperçois, certes, dans la vallée, ardentes, comme si sorties du feu elles étaient. » Et lui me dit : « Le feu éternel qui intérieurement embrase cette ville les fait paraître rouges suivant que tu les vois en ce bas enfer » (2).

On voit donc que si, dans quelques détails, Delacroix s'éloigne du passage qui décrit la barque, l'esprit du tableau n'en est pas différent. De son atmosphère générale se dégage toute l'âme dantesque. Delacroix ne tient pas à reproduire quelques vers du poète, mais se place à un point de vue plus élevé : il veut embrasser tout l'esprit du cercle des violents. Il arrive même à nous faire sentir toute la poésie de l'enfer par la différence de sentiments qu'il y exprime et par une sorte d'harmonie lugubre qui était le fond même de la tragédie. Par là même, Delacroix s'impose comme le peintre qui a le mieux compris l'enfer dan-

- (1) *L'acqua era buia molto più che persa :
E noi, in compagnia dell' onde bige,
Entrammo giù per una via diversa.
Una palude fa, che la nome Stige,
Questo tristo ruscel, quando è disceso
Al piè delle maligne prggie grige.*

(*L'Enfer*, Chant VII, v. 103-108.)

- (2) *Le buen Maestro disse : « Omai, Figliuolo,
S'appressa la città che ha nome Dite,
Co' gravi cittadini, col gran le stuolo. »
Ed io : « Maestro, giù le sue meschite
Là entro certo nella valle cerno
Vermiglie, come se di foco uscite
Fossero. » Ed ei mi disse : « Il foco eterno,
Ch' entro le affoca, le dimostra rosse,
Come tu vedi, in questo bassò Inferno. »*

(*L'Enfer*, Chant VIII, v. 67-75.)

tesque, sans jamais le copier. Il prend chez Dante l'inspiration initiale et d'une œuvre de génie il en fait une autre.

C'est Delacroix lui-même qui nous renseigne sur la façon dont il a subi l'inspiration de l'Enfer, pendant qu'il travaillait : « La meilleure tête de mon tableau du Dante a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que Pierret me lisait un chant de Dante, que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait par l'accent une énergie qui m'électrisa. Cette tête est celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par dessus le bord. » (1).

On le voit, pour exécuter une seule tête, Delacroix a fait lire un chant tout entier ; pour exécuter le tableau, il a donc dû lire et relire tout *L'Enfer*.

Avec le tableau de *la Barque de Dante*, Delacroix révèle son génie et apporte à la peinture une technique toute nouvelle. Chez David, les personnages étaient posés l'un après l'autre. Chez Delacroix, tout se tient, tout est fondu ensemble, tout est conçu d'un seul bloc. Son œuvre a été préparée avec beaucoup de patience ; il en a fait plusieurs dessins et croquis, mais ses études préparatoires n'empêchent pas la spontanéité de l'œuvre qu'on dirait faite d'un seul coup. (Fig. 4 a et b).

Dans les tonalités sombres des damnés, on discerne une influence des *Naufragés du radeau de la Méduse*, de Géricault.

Delacroix avait pour ce dernier une grande admiration, beaucoup d'amitié et posa même pour le tableau dont il devra subir l'influence.

Une autre ressemblance, assez remarquable, est celle qui existe entre le damné de face à droite et une des cariatides de Puget. Un critique de la *Gazette des Beaux-Arts* affirme que Delacroix possédait dans son atelier un moulage de cette tête (2).

Il y a dans *la Barque* un personnage classique, mais d'une conception très libérée des principes davidiens. Virgile est, en effet, très calme, mais ses yeux enfon-

(1) *Journal*, 24 décembre 1853, T. II, page 299.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*. T. XVIII 1875, page 313.



Fig. 4. DELACROIX. a et b Dessins préparatoires pour la Barque.
 c) Allégorie. Mérite arrivant à la renommée, malgré les mauvais génies
 (Collection Moreau-Nélaton)

cés, son manteau soulevé par le vent de l'Erebe, lui enveloppant presque la tête, lui donnent une allure déjà romantique. Il est drapé d'une façon telle que les plis de son manteau s'harmonisent avec le geste de Dante et les plis rythmés de sa tunique. Dans un dessin préparatoire, Virgile apparaissait comme un vrai personnage romain, le chef lauré, la tunique droite. Le Virgile de la composition se ressent de l'atmosphère qui l'entoure. Le personnage a gagné en expression. Dante lui-même, sur le croquis, est bien moins romantique.

Le béret rouge du poète florentin, l'écharpe bleue qui ceint Phlégias, uniquement préoccupé de sa tâche de nocher et le manteau brique de Virgile, contrastent avec le ton fuligineux et sombre de ces parages infernaux. Le blanc qui éclate presque sur le pourtour du profil de Virgile, aux poignets et au cou de Dante, joue un rôle très important parce qu'il fait ressortir davantage le ton vif des habits des deux poètes et le fond sombre de la toile. Cette terrible harmonie de couleurs qui effaroucha les contemporains est la première certitude que nous donne Delacroix du coloriste qu'il sera bientôt.

C'est deux ans après, en 1824, que *Les Massacres de Scio* révèlent toute l'originalité de son talent. C'est encore la douleur qu'il cherche à représenter mais, cette fois, il ne puise pas son sujet dans la littérature. Il cherche à être le reflet des émotions de la France en face des massacres dont viennent d'être victimes les Grecs.

La première idée de sa nouvelle œuvre apparaît dans son journal, au mois de mai de 1823 : « Je me suis décidé à faire pour le Salon des scènes des Massacres de Scio » (1). Le 15 septembre de la même année il écrira à son ami Soulier : « Je me propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances, si d'ailleurs il y a quelques vérités dans l'exécution, ce sera un moyen de me faire distinguer. Je voudrais donc que tu m'adressasses quelques sites de ton pays de Naples, quelques esquisses pochées de sites marins ou de montagnes

(1) *Journal*, T. I., page 37.

bien pittoresques. Je ne doute pas que cela ne m'inspire pour le bien de ma scène. » (1).

Delacroix comme tous ses contemporains s'intéresse donc aux événements de la Grèce. Personne n'ignorait les massacres d'avril 1822 qui ont soulevé la pitié exaltée de toute la France. Mais il veut des détails plus précis et pour cela il s'adresse à M. Vautier qui venait du théâtre de ces tragiques événements. Il est vrai que pour les paysages, il est prêt à se contenter de sites qui, pour être méditerranéens, n'appartiennent pas à la Grèce.

Il commença son tableau le 12 janvier 1823. « C'est donc aujourd'hui 12, que je commence mon tableau » (2).

Son journal nous permet de suivre presque au jour le jour la marche de cette nouvelle œuvre. Il se livrera comme toujours à des esquisses successives pour un long travail de préparation. Il mentionne presque quotidiennement ce qu'il a fait, ce qu'il a changé. Il ne sait pas travailler sans inspiration. « Tant que l'inspiration n'y est pas, je m'ennuie. Il y a des gens qui, pour échapper à l'ennui, savent se donner une tâche et l'accomplir... Et encore je n'aime point la peinture raisonnable. Il faut que mon esprit bouillonne, s'agite... Si je ne suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid. Il faut le reconnaître et s'y soumettre. » (3).

Où allait-il chercher cette excitation spirituelle sans laquelle il ne pouvait travailler ? Il nous le dit carrément : « Remets-toi vigoureusement à ton tableau. Pense au Dante, relis-le continuellement, secoue-toi pour revenir aux grandes idées. Quel fruit tirerai-je de cette presque solitude, si je n'ai que des idées vulgaires. » (4). Et encore plus loin : « Recueille-toi profondément devant ta peinture et ne pense qu'au Dante. C'est ceci que j'ai toujours senti en moi » (5).

Jamais Delacroix ne parlera autant du poète de *l'Enfer* que dans le temps où il travaille aux *Massacres de Scio*. On est étonné de cette obsession presque constante. Il indique les livres capables d'inspirer, ceux qui

(1) *Lettres*, op. cit., page 86.

(2) *Journal*, 12 janvier 1824, page 53.

(3) *Journal*, 9 mai 1824, page 113.

(4) *Journal*, 3 mars 1824, pages 68 et 69.

(5) *Journal*, 9 mai 1824, page 113.

ne doivent jamais manquer leur effet et qu'il faut avoir de même que des gravures, et le Dante vient en tête de la liste (1). C'est encore de cette époque que date la belle page de son Journal sur le rossignol, où il place Dante au sommet de la poésie, le tenant pour le premier des poètes.

Delacroix nous parlera encore d'un frontispice de la *Divine Comédie* et qu'il n'a jamais réalisé. *Dante se promenant dans le Colisée au clair de lune* (2). On prend plaisir à imaginer ce que Delacroix aurait fait d'un pareil sujet. On se représente la longue silhouette de Dante se promenant au milieu des ruines et les effets contrastés de la lumière donnant à la toile un aspect sinistre. On n'envisagerait pas le peintre traitant ce sujet d'une autre façon.

C'est dans ce temps où il admirait si ardemment le poète florentin qu'il annonça et réalisa ces *Massacres de Scio* (Fig. 5) (3). On aurait de la peine à indiquer ce qui, dans l'œuvre du poète, a pu inspirer le peintre. L'atmosphère n'est plus du tout la même que celle de la *Barque*. La lumière artificielle que l'artiste a dû employer pour rendre expressive l'atmosphère de *l'Enfer* n'apparaît pas dans les *Massacres de Scio*. Ici, nous sommes en plein air. La lumière apporte des colorations riches et intenses où l'on reconnaît déjà l'influence anglaise, mais avec des reflets sinistres qui n'appartiennent qu'à Delacroix.

On y voit partout la mort et la désolation. Les arbres, les plantes, tout a été ravagé par l'incendie ; au fond, la ville brûle encore. On entend, d'un côté, les cris de la jeune captive et ceux de la femme qui implore la pitié du Turc, type implacable de la victoire. Il est vrai que du côté gauche, seuls, de sourds gémissements psalmodient le fatalisme oriental qui s'échappe, comme une fumée, de l'impuissance à la lutte. Mais ce baiser des deux jeunes malheureux de gauche, la scène de l'enfant qui cherche le sein tari de la mère morte, la figure longue de la vieille Grecque au teint mat, aux yeux hagards, la poitrine décharnée, les mains crispées et douloureuses, donnent au tableau quelque chose de tragique que la peinture française avait ignoré jus-

(1) *Journal*, 11 avril 1824, page 87.

(2) *Journal*, 14 mars 1824, page 71.

(3) Au Musée du Louvre.



Fig. 5. DELACROIX. *Les Massacres de Scio*. — Au Louvre

que-là. Plus loin, le carnage que nous n'apercevons pas bien mais qui, à en juger par le premier plan, doit être affreux. Dans tout cela, rien précisément du Dante. Ce sont les récits des scènes sanglantes qui se passaient en Grèce interprétées par un peintre qui savait rendre le pathétique de la scène telle qu'elle avait dû se passer. Cependant, dans les visages convulsionnés par la mort, dans ces cris de douleur et de révolte, dans tout l'ensemble, il passe comme un souffle de *l'Enfer* dantesque. Evidemment, le drame s'agitait dans la tête et dans le cœur de Delacroix. Il était sous l'influence de la pitié exaltée, soulevée par le martyre des Grecs ; mais il entretient cette exaltation avec les lectures de *La Divine Comédie*.

Le coloris du tableau si éclatant n'enlève rien au pathétique. Le drame se mêle à la richesse des tons. La mort, la souffrance contrastent avec les nuances les plus variées des costumes, des turbans et des armures.

Les contemporains n'ont pas compris cet accord admirable des couleurs et ils restent épouvantés devant le tragique de l'évocation. L'un reproche à Delacroix « les coloris verts, jaunes, rouges, gris et tout cela dans la manière la plus criarde et dans les tons les plus clairs » (1). « On ne sait qui blâmer davantage, dit un autre, ou de l'épouvantable variété de tons de ces égorgements ou de la façon plus barbare encore dont M. Delacroix les a retracés sans égard aux proportions, aux devoirs, aux plus habituelles connaissances de l'art. » (2). On lui fera savoir que le goût français est noble et pur et qu'on mettra toujours une grande différence entre les peintures touchantes de Racine et les drames sanglants de Shakespeare (3).

Une fois de plus, c'est encore Gérard qui comprendra le peintre. Il s'écrie devant le tableau : « Un peintre vient de nous être révélé, mais c'est un homme qui court sur les toits. »

Et nous dirons comme Baudelaire : « Pour courir sur les toits, il faut avoir le pied solide et l'œil illuminé par la lumière intérieure. » (4).

(1) *Annales*. T. I., page 53.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 13 septembre 1824.

(3) *Moniteur*, 8 septembre 1824.

(4) Baudelaire. *Curiosités esthétiques*. Op. cit. Salon 1846, page 98.

Ce peintre qui courait sur les toits avait trouvé sa voie dans la représentation de la douleur humaine et un seul poète, Dante, avec ses descriptions sublimes, avait exalté l'imagination puissante et fiévreuse de l'artiste.

L'incompréhension des contemporains se prolongera encore. Non seulement Delacroix sera la victime de la presse classique et des blâmes de la bourgeoisie, mais encore il verra souvent ses envois refusés au Salon. C'est sûrement à cause des amertumes subies que, se mettant en parallèle avec l'exilé de Ravenne, il le représente, peut-être vers 1830, dans une allégorie ayant pour titre *Mérite arrivant à la renommée malgré les mauvais génies*. (Fig. 4 c). Le mérite est Dante, conçu à la façon traditionnelle ; il tombe épuisé sur les genoux de la Renommée qu'on pourrait rapprocher de Béatrix. À ses pieds, des dragons et un serpent qui essaie de se dresser comme les attaques de l'envie qui ne désarme jamais (1).

Delacroix vient d'écrire un article violent contre les critiques en matière d'art (2). Pensant à Dante, il confond sa destinée avec la sienne. Le Florentin aussi fut victime des injustices de ses compatriotes. L'allégorie dont il ne fera qu'un dessin le préoccupe encore en 1849 l'année où il échoua à l'Institut, et plus tard en 1854 (3). A ce moment, il est déjà un peintre consacré. L'Exposition de 1855 sera bientôt pour lui un véritable triomphe. Il entrevoyait que la postérité lui rendrait hommage comme elle l'avait fait pour Dante.

Avant 1830, Delacroix prenait presque toujours ses sujets dans la littérature. La Révolution lui arrachera un cri d'admiration. Il peint *La Liberté guidant le peuple*. Va-t-il continuer à emprunter des motifs à la réalité directe ? Non. Ce ne fut qu'une passade. Il revient vite à ses lectures et le Dante ne sera pas oublié. En 1840, nous le voyons de nouveau plonger dans *La Divine Comédie* pour y prendre comme sujet *La Justice de Trajan*. Cette fois, il abandonne les clameurs de *L'Enfer* et pénètre dans le *Purgatoire*. Une fois déjà il y avait vu un « beau sujet de tableau », d'ailleurs d'une

(1) Dessin appartenant à M. Moreau-Nelaton qui le date des environs de 1830.

(2) Delacroix. *Des critiques en matière d'art in Revue de Paris*, mai 1829.

(3) *Journal*. 17 oct. 1849, T. I, page 400, et 27 avril 1854, T. II, page 340.

façon indirecte, puisque c'est la lecture d'un passage de *Corinne*, retraçant l'épisode de Casella qui lui avait suggéré cette pensée (1).

Pour *La Justice de Trajan* (fig. 6), Delacroix s'est arrêté avec les deux poètes devant un des bas-reliefs qui ornent la paroi du rocher où se purifient les orgueilleux. Il emprunte ce passage à la traduction d'Antony Deschamps, un autre fanatique de Dante qui, par un phénomène de mimétisme, était arrivé à lui ressembler :

Une veuve était là de douleur insensée
S'efforçant d'arrêter sa marche commencée.
Autour de l'empereur s'agitaient les drapeaux,
Et la terre tremblait sous les pieds des chevaux.
Au milieu de ce bruit, la veuve semblait dire :
« César, viens au secours de mon cruel martyr;
Venge, venge mon fils qu'ils ont assassiné. »
Et lui, semblait répondre et comme importuné :
« Attends que je revienne ! » Et du fond de son âme,
« Si tu ne reviens pas ! » s'écriait cette femme.
Trajan disait alors : « Celui qui régnera
Après moi dans l'Empire, un jour te vengera. »
Et la veuve : « Pourquoi la justice d'un autre,
Maître, lorsqu'à genoux je demande la vôtre ?...
Et l'empereur enfin disait : « Console-toi.
Il faut que j'obéisse à cette sainte loi,
Je ferai mon devoir avant que je ne sorte :
La justice le veut et la pitié l'emporte. » (1)

Pourquoi est-il allé chercher Trajan dans la *Divine Comédie* et non dans les récits de l'Histoire ? Les contemporains se sont posés cette question que nous nous posons encore aujourd'hui. Le fait que Delacroix représentait un sujet antique ne nous étonne pas, car ce retour à l'antique représentait un mouvement général. Delacroix n'y fut pas amené seulement par la mode. Depuis longtemps, par ses lithographies des médailles du Duc

(1) *Journal*, 7 septembre 1822, T. I, page 8.

(2) *Ed una vedovella gli era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.
Intorno a lui pareva calcato e pieno
di cavalieri, e l'aquile nell' oro
sopr'esso en vista al vento si movevano.
La miserella intra tutti costoro
parea dicer : « Signor, fammi vendetta
del mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro »;
ed egli a lei rispondere : « Ora aspetta
tanto ch'io torni »; ed ella : « Signor mio,
come persona in cui dolor s'affretta,
se tu non torni ? » Ed ei : « Che fia dov'io
la ti farà »; ed ella : « L'altrui bene
a te che fia, se il tuo metti in oblio ? »
Ond'elli : « Or ti conforta, ché conviene
ch'io solva il mio dovere, anzi ch'io mova :
giustizia vuole e pietà mi ritiene ».*

(Le Purgatoire, chant X, vers 77-93.)



Fig. 6. DELACROIX. *La Justice de Trajan*. — Au Musée de Rouen

de Blacas, il avait montré une intelligence toute personnelle du génie antique. Déjà, en 1834, il écrivait à un ami : « Je vous applaudis bien d'aimer l'antiquité, c'est la source de tout » (1). D'ailleurs, Dante, avec son Virgile, l'amena de bonne heure à l'antiquité.

Médée et Cléopâtre ont même précédé Trajan dans son œuvre.

Ce qui nous semble étrange, c'est que Delacroix cherche l'inspiration dans *le Purgatoire*, alors que Trajan occupe une telle place dans l'histoire. Et s'il tenait absolument à concevoir un tableau d'inspiration dantesque, pourquoi celui-ci, quand il aurait pu même dans le seul *Purgatoire* en trouver d'autres plus caractéristiques ? Nous croyons que la réponse s'impose : Delacroix a voulu représenter « ce dialogue visible, nouveau pour nous, puisqu'il n'existe pas sur la terre » (2).

Le peintre se plaît à transposer sur la toile un des bas-reliefs décrit par le grand poète et qu'il nous représente comme une œuvre de maître : « Je me plaisais à regarder ces figurations de tant d'humilité, belles à voir à cause de leur ouvrier » (3).

Delacroix a voulu s'affronter à ce grand artiste inconnu qui a su vaincre Polyclète et même la nature (4). De tous les bas-reliefs, celui de l'Empereur Trajan convenait le plus au tempérament artistique de Delacroix. Il a eu l'occasion de représenter une fois de plus la douleur humaine, celle de la pauvre veuve qui pleure la mort de son fils et qui demande justice dans une attitude suppliante. La foule guerrière qui suit l'Empereur, les aigles dorées, les trophés, tout s'est prêté à faire un tableau plein de mouvement et de splendeur. C'est plutôt le premier moment du récit qu'il décrit, quand la femme fait arrêter le cheval pour dire à l'empereur : « César, viens au secours de mon cruel martyr ; venge, venge mon fils qu'ils ont assassiné ».

Saisi de surprise, le cheval s'écarte, tourne la tête et le geste de Trajan est celui qu'imposait à son cavalier ce beau cheval, rosé, irréel, comme celui de la *Bataille de Taillebourg*, et qui est en si parfaite harmonie avec le ton général de la toile.

(1) *Lettres de Delacroix*, T. I, page 204.

(2) *Esto visibile parlare, novello a noi, perché chi non si trova*. Chant X, vers 95 et 96.

(3) *Mentr'io mi diletta di guardare, le imagine di tante umiliadi, e per lo fabbro loro a veder care*. Chant X, 97-99.

(4) *D'intagli si che non pur Policreto, ma la natura li avrebbe scorno*. Chant X, vers 31-32.

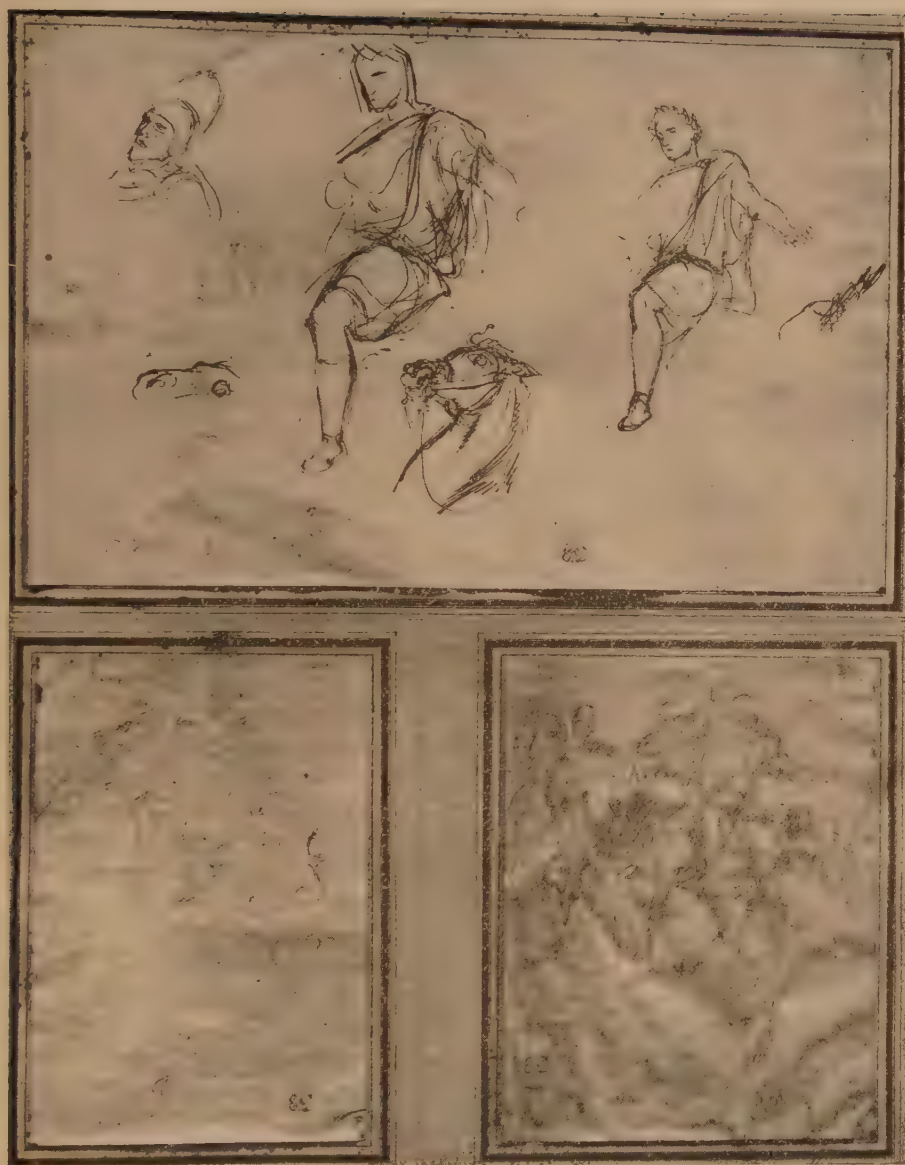


Fig. 7. DELACROIX. Dessins préparatoires pour *La Justice de Trajan*.
Au Musée de Rouen

Malgré que Delacroix mentionne la traduction d'Antony Deschamps, il est patent qu'il a plutôt lu le texte original qui a beaucoup plus de couleur et de passion. On sait, d'autre part, qu'il lisait de préférence l'original, s'insurgeant contre les traductions qui n'arrivaient pas à refléter le génie d'une civilisation et d'une époque si différentes.

Comme toujours, ses œuvres étant le résultat d'une longue élaboration, nous le voyons se livrer à des études préparatoires. Quelques-uns de ces dessins conservés avec la toile au musée de Rouen en sont des témoins. (Fig. 7, 8, 9, 10.) On y voit qu'il a été longtemps préoccupé par les gestes de l'Empereur et le raccourci du corps de l'enfant gisant par terre. L'attitude de Trajan est d'abord étudiée toute seule, ensuite en rapport avec le mouvement du cheval dont quelques têtes à part, montrent qu'il pensait lui donner une autre position. L'enfant ne nécessite pas moins ses soins ; il n'arrivera à trouver la pose définitive qu'après plusieurs essais. L'artiste a emprunté, aux médailles impériales, le profil de l'empereur rasé, mais d'après les deux têtes dessinées à part on dirait qu'il a cherché à en saisir les traits sur le naturel. D'abord, il a pensé à lui mettre une couronne de lauriers.

C'est sûrement aux bas-reliefs de la colonne de Trajan, devenue populaire par les ouvrages de Santo Bertoli et de Belloni, qu'il a emprunté les enseignes militaires, les aigles impériales, les drapeaux qui flottent au vent, le trophée avec sa cuirasse et son bouclier. Les cornicines et les tubicines sonnant des trompettes, et des buccines, la tête couverte de peaux d'ours, se rapprochent aussi des bas-reliefs de la colonne.

Delacroix avait fait d'abord une esquisse de 58 × 45 qu'il a conservée chez lui jusqu'à sa mort, et qui a dû le guider dans son travail. Dans cette esquisse, le cheval était plus foncé et le jeune homme vu de dos, à droite, n'existait pas. Il paraît qu'à un moment, il voulut changer les groupes des romains autour de la colonnade et la remplacer par un trépieds (1).

(1) Cette esquisse vendue à M. Piron, légataire universel du peintre, passa à Mme Carvalho, puis à Alexandre Dumas fils, qui la vendit en 1882. Un article de M. Dubosc, *Origines de la Justice de Trajan*, publié dans le *Journal de Rouen* le 17 avril 1904, nous a donné de précieuses indications pour cette partie de notre travail.

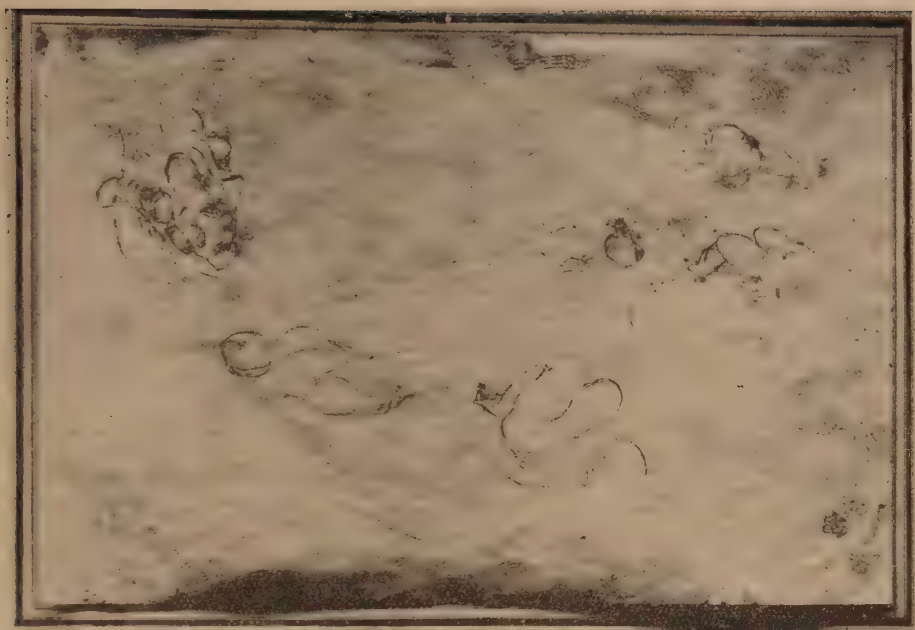


Fig. 8. DELACROIX. Dessins préparatoires pour *La Justice de Trajan*.
Au Musée de Rouen

En dehors de l'inspiration littéraire. Delacroix s'est aussi servi de modèles artistiques.

La Justice de Trajan, de Noël Halle que nous avons pu voir au Musée de Marseille, est restée à Paris jusqu'en 1872. Malgré l'infériorité de cette toile, commentée si âprement par Diderot (1), nous croyons trouver quelque ressemblance entre les deux œuvres, surtout dans la pose de la femme et celle du jeune homme qui tient le cheval. L'enfant tombé par terre se rapproche un peu de celui qu'on peut voir dans une estampe à la Bibliothèque Nationale, de Hans Lebold Beham, disciple de Dürer. On peut mettre en doute ces influences là, mais ce qui est indéniable, c'est que Delacroix s'est inspiré d'une grande gravure d'André Zuchi d'après la peinture de l'Hôtel de Ville de Cenedà, aujourd'hui annexée à la ville de Vittorio, peinture signée par Pompeo Amalteo. (Fig 11). La femme est agenouillée aussi. Derrière elle, un personnage courbé qui ne la touche pas, au contraire de chez Delacroix, mais qui a l'air, pourtant, de vouloir l'aider. L'attitude et les gestes de Trajan, les détails du costume, le harnachement de son cheval ont une ressemblance bien marquée.

La disposition des personnages qui entourent l'empereur offre aussi de frappantes analogies. Le peintre a pensé même — on le voit dans un dessin — à placer son cheval dans le même sens que celui de la gravure. Au contraire de Pompeo Amalteo, Delacroix a serré ses personnages, parce que sa composition est condensée en hauteur. L'œuvre italienne est lourde; les personnages n'ont aucune expression, les visages n'ont rien de la beauté antique. Les personnages de Delacroix sont bien de l'époque, l'œuvre est pleine d'expression et de vie. La richesse des costumes s'harmonise avec l'éclat des aigles dorés et avec le beau monument à la Véronèse. Dans cette animation même, l'artiste a trouvé la grandeur.

Comme technique, le peintre nous a donné une de ses plus belles toiles dans une tonalité claire, d'une lumière blonde qu'on ne trouve guère chez Delacroix et où l'on entrevoit déjà toutes les acquisitions de l'Impressionisme.

Pourtant, la toile ne fut admise au Salon qu'à une

(1) Diderot. Salon de 1765, œuvre complète, édition de 1876. Vol. X, page 264-267.



Fig. 9. DELACROIX. Dessins préparatoires pour *La Justice de Trajan*.
Au Musée de Rouen

voix de majorité (1) et un critique n'y a vu qu'une tapisserie à gros point d'après un tableau de maître (2). Alphonse Karr comparait *La Justice de Trajan* à la procession du bœuf gras et trouvait à Trajan l'air « d'un garçon boucher enluminé de rouge de brique » (3), et le critique de *L'Artiste* reproche à Delacroix « d'avoir sacrifié son héros au vagabondage poétique... et d'avoir suivi de très près la description des bas-reliefs de Dante. » (4).

Nous savons, et nous l'avons déjà dit, comment Delacroix s'est documenté, mais il a traité son sujet avec une mentalité de peintre. Il est le premier à s'en vanter. « Je voudrais bien qu'il soit aussi vrai que vous le dites, que je n'ai que des idées de peintre ; je n'en demande pas davantage. » (5).

Plus tard, en 1849, s'arrêtant au Musée de Rouen où sa toile se trouve encore aujourd'hui, il remarqua qu'elle était pleine de vigueur et de profondeur (6). Théophile Gautier lui avait déjà rendu hommage :

« *La Justice de Trajan* est peut-être, comme couleur, la plus belle toile de M. Eugène Delacroix et rarement la peinture a donné aux yeux une fête si brillante : la jambe s'appuyant dans son cothurne de pourpre et or au flanc rose de sa monture est le plus frais bouquet qu'on ait jamais cueilli sur une palette, même à Venise. » (7).

Bientôt nous allons retrouver Delacroix s'entretenant de nouveau avec le poète de *La Divine Comédie*. Chargé par le gouvernement de plusieurs décorations, il se rappela que la peinture monumentale italienne avait déjà puisé son inspiration chez Dante. Si au Palais Bourbon nous ne trouvons pas aujourd'hui la figure du grand poète, cela ne veut pas dire que l'artiste n'ait pas pensé à lui. Il y restera tout de même en esprit dans la coupole destinée à la poésie. Il s'en fallut de peu qu'il n'y fut en personne. Un mémoire écrit de la main de

(1) Tourneux. *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, 1886, page 34.

(2) Salon de 1840. *Revue de Paris*, avril 1840, p. 131.

(3) *Les Guêpes*, avril 1840, p. 65.

(4) J. Janin. *L'Artiste*. Salon 1840. T. XX, p. 182.

(5) Lettre à Thoré, oct. 1842. *Lettres, op. cit.*, T. I, p. 266.

(6) *Journal, op. cit.*, 3 oct. 1849, T. I, page 385.

(7) *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, T. I, page 191.

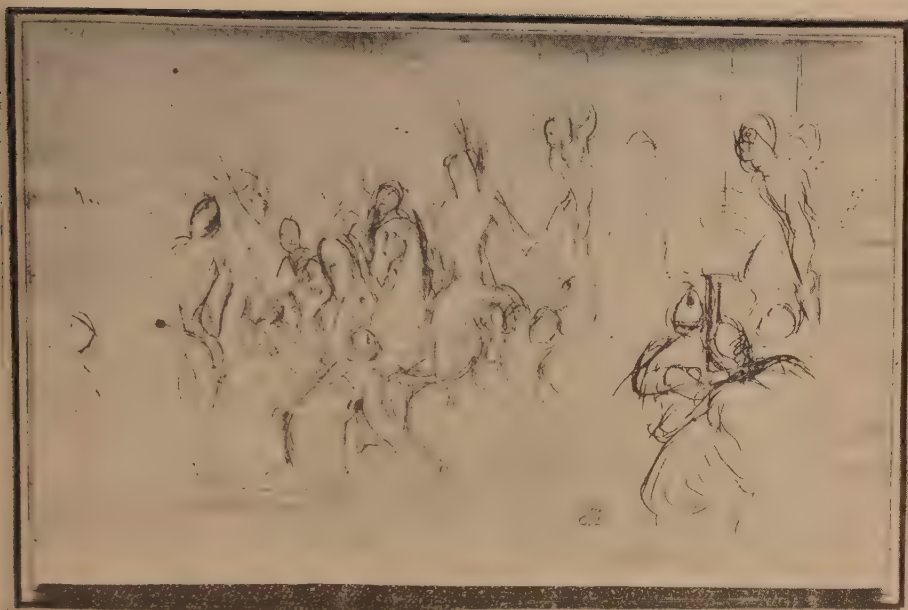


Fig. 10. DELACROIX. Dessins préparatoires pour *La Justice de Trajan*.
Au Musée de Rouen

Delacroix, resté parmi les papiers de son ami Pierret, expose le sujet qu'il avait choisi pour ce vaste ensemble du Palais Bourbon. Consacrant la cinquième coupole du Palais à la poésie, il y représentait « Homère, aveugle, un bâton et sa lyre à la main, son aigle planant au-dessus de la tête et tenant dans ses serres l'immortel laurier. Virgile, assis, tenait ses tablettes. A ses pieds, la louve allaitant Romulus et Rémus et indiquant le berceau de Rome que son poète a célébré, et, près de lui, Rome elle-même dans sa puissance, entourée des dépouilles du monde. Dante enlevé à la terre par la figure emblématique de Béatrix et aspirant aux sphères éternelles dont l'éclat éblouit ses yeux mortels. L'Arioste, entouré des trophées de la chevalerie, saisit son luth et s'apprête à chanter (1) ».

Il en a même fait un croquis à la plume, s'inspirant du XXX^e chant du Paradis. Dante, ébloui par l'éclat de Béatrice, dans une attitude presque d'adoration, est entraîné par elle vers la pure lumière, vers la contemplation de Dieu (2). Le croquis ne fut pas exécuté, tout l'espace fut réservé à l'antiquité. Des poètes choisis primitivement, il ne reste qu'Homère. Achille, Ovide et Hésiode occupent les places d'abord destinées à Dante, à Arioste et à Virgile.

Dans la coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, Delacroix revient de nouveau à un passage de l'*Enfer*.

« J'ai trouvé pour le Luxembourg, écrit-il à un ami qui était à Naples, un sujet qui sort un peu de la banalité des Apollons et des Muses... C'est pour une bibliothèque. C'est le moment où le Dante, comme disait nos pères, et non point Dante, comme disent aujourd'hui les savants qui ne veulent rien faire comme les autres, est présenté par Virgile à Homère et à quelques grands poètes qui se trouvent dans une sorte d'Elysée de la façon du poète, où ils jouissent d'un bonheur sérieux, à ce qu'il dit. Bref, on y voit tous les grands hommes possibles se promenant et s'asseyant pour varier leur plaisir. Cela a pour moi un très grand attrait mais la place est des plus fatigantes » (3). Il paraît que

(1) Moreau-Nelaton. *Op. cit.*, T. I, p. 189-190.

(2) Le croquis dans A. Robaut, *L'œuvre complète de E. Delacroix*, 1885, n. 824.

(3) Lettres inédites publiées par Maurice Tournèux dans *l'Artiste*, décembre 1904. Lettre du 9 août 1842.



Fig. 11. POMPEO AMALTEO. *La Mort d'Ugolin*. Gravure d'André Zuehl.
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale

c'est Villot qui lui a donné cette idée un jour où ils lisaient ensemble ce chant de *La Divine Comédie*. (1).

Après avoir passé l'Achéron, Dante et Virgile arrivent aux limbes, séjour des âmes qui n'ont pas connu la loi chrétienne. Là, il n'y a pas de plaintes, mais tant de soupirs qu'ils font trembler l'air éternel. On y trouve les enfants morts sans baptême et une foule malheureuse d'hommes et de femmes qui existèrent avant le christianisme et qui n'adorèrent point Dieu comme il le fallait. A part, dans un noble château entouré de sept murailles, les sages de l'antiquité. Delacroix va les rejoindre dans la prairie de fraîche verdure qui entoure la citadelle. Le poète dit que ces âmes aux yeux lents et graves n'ont d'autre châtiment qu'un désir sans espoir.

Mais l'artiste est le fils du XIX^e siècle. Il rachète de toute peine les grandes âmes païennes et les représente dans la parfaite félicité des Champs-Élysées. Le paysage de la coupole est plus riche que celui du poème. Sous un ciel céruléen parcouru de nuages blancs, dans l'ombre fraîche des lauriers, dans les délices des myrthes, les Sages jouissent des délices de la conversation.

Une inscription, portée par un aigle :

« Così vidi adunar la bella scuola
Di quei signor dell' altissimo canto,
Che sovra gli altri com' aquila vola » (2).

et une autre, inscrite sur un cartouche élevé par deux enfants ailés, portant ces mots :

« L'onrata nominanza,
Che di lor suona su nela tua vita,
Grazia acquista nel Ciel, che si gli avanza » (3).

sont prises dans le poème et en indiquent le sujet (Fig. N^o 12).

(1) *Lettre de Villot à Sensier*, 27 juillet 1869 (dans M. Tourneux, *E. Delacroix devant ses contemporains*, 1866), page 123.

(2) Ainsi je vis se réunir le beau collègue de ces princes du chant sublime qui au-dessus de tout autre, comme un aigle, vole. *L'Enfer*. Chant IV, vers 94-96.

(3) Le renom vénéré qui d'eux, là-haut, retentit en cette vie où tu es encore, leur obtient du Ciel la grâce qui ainsi les favorise. *L'Enfer*. Chant IV, vers 76-78.



Fig. 12. DELACROIX. *La Coupole de la Bibliothèque du Luxembourg*

Mais Delacroix l'a paraphrasé avec une libre franchise (1).

D'abord il enlève la peine imposée par Dante. Puis il change à sa guise les personnages indiqués dans le poème. Delacroix avait la liberté de le faire, car le poète n'avait pas limité leur nombre et laissait entendre

(1) Mémoire paru dans *l'Artiste* au moment de l'achèvement de la Coupole :

Bibliothèque du Luxembourg. Le sujet de la Coupole.

On a représenté dans la coupole de la bibliothèque les limbes décrits par le Dante au 4^e chant de son Enfer. C'est une espèce d'Elysée, où sont réunis les grands hommes qui n'ont pas reçu la grâce du baptême. « Leur renommée leur a valu une distinction si précieuse ». Ces mots, tirés du poème, sont inscrits sur un cartouche élevé par deux enfants ailés et indiquant le sujet. La légende portée par un aigle dans une autre partie du ciel complète cette explication et signifie: « Je vis l'illustre compagnie du poète souverain qui plane comme l'aigle au-dessus de tous les poètes ».

La composition est disposée en quatre parties ou groupes principaux. Le premier qui est comme le centre et le plus important du tableau se trouve en face de la fenêtre donnant sur le jardin. Il représente Homère appuyé à un sceptre, accompagné des poètes Ovide, Lucain et Horace. Il accueille le Dante, qui lui est amené par Virgile. Une source divine sort de terre sous ses pieds, et l'eau de cette Hippocrène est recueillie par un jeune enfant, qui semble l'offrir dans une coupe d'or au Florentin, le dernier introduit dans cette compagnie illustre. Sur l'un des côtés et en avant, Achille, assis près de son bouclier, et rapproché du groupe que domine l'auteur de l'Iliade; de l'autre, Pyrrhus, revêtu de ses armes, et Annibal; ce dernier debout, les regards tournés vers la partie du tableau où l'on voit les Romains.

En tournant à gauche, on trouve le second groupe qui est celui des illustres Grecs. Alexandre appuyé sur l'épaule d'Aristote, son maître, se tourne vers le peintre Apelle, assis devant lui, comme se préparant à saisir ses traits. Aspasia, enveloppée d'une draperie blanche, Platon appuyé sur un cippe, et derrière lui, Alcibiade, coiffé d'un casque et quelques figures, dans l'ombre d'un bocage de lauriers et d'orangers, entourent Socrate, qui discute familièrement. Un génie ailé présente à ce dernier une palme, symbole de l'oracle qui l'avait proclamé le plus sage des mortels. En avant et dans l'ombre, Xénophon, couronné de fleurs et tourné vers Démosthène, qui tient un rouleau sur ses genoux. La troisième face ou division montre Orphée,



Fig. 13. Driacroix. Détail de la Coupole du Luxembourg.
Homère reçoit Dante

qu'il y en avait beaucoup d'autres, mais qu'il ne pouvait les retracer tous pleinement. L'Artiste distribue les personnages en quatre groupes principaux. En face de la fenêtre, donnant sur les jardins, est placé le groupe qui traduit les indications du poète. Dante et Virgile rencontrent Homère entouré d'Ovide, Horace et Lucain (Fig. N° 13). Le poète florentin, dont le type n'est pas changé, plie le genou dans une attitude modeste, mais en même temps confiante. Il ne craint pas ce voisinage illustre. Virgile le présente à Homère d'un geste familier. Le poète de l'Odyssée, appuyé sur un sceptre, rayonne d'une majesté souveraine. Derrière lui, Horace au visage satirique, ce en quoi l'artiste fut fidèle à la prescription de Dante (1). Ovide et Lucain n'ont aucun titre spécial dans *La Divine Comédie*, mais Delacroix a créé deux types vraiment intéressants : Lucain regarde avec beaucoup de sympathie le nouveau venu ;

le poète des temps héroïques, assis et sa lyre à la main. La muse, qui vole à ses côtés, semble lui dicter des chants divins. Hésiode, couché près de lui, recueille de sa bouche les traditions mythologiques de la Grèce, et la Lesbienne Sapho leur présente les tablettes inspirées. Une panthère attentive s'étend à leurs pieds. Derrière ces personnages et dans une plaine riante, on voit errer ou se reposer d'autres ombres privilégiées. De jeunes femmes cueillent des fleurs sur les bords d'un ruisseau qui serpente dans ces lieux agréables, et des animaux des forêts s'approchent timidement pour s'y désaltérer. Le quatrième côté est celui des Romains. Porcia, assise près de Marc-Aurèle, montre un vase qui contient les charbons ardents, instrument de sa mort. Caton d'Utique, s'adressant à sa fille et au sage empereur tient à la main le célèbre traité de Platon. Son épée repose sur la terre, la pointe vers ses entrailles. A gauche de ce groupe, on aperçoit Trajan dans l'ombre projetée par un grand laurier, et sur un tertre plus éloigné, apparaît César en costume guerrier tenant un globe et une épée, et près de lui, Cicéron et quelques personnages romains. Deux nymphes, dont une entièrement nue et couchée sur une corne, l'autre assise sous le laurier et jouant avec un enfant, occupent le devant de cette partie du tableau. La partie de droite montre sur le premier plan Cincinnatus appuyé sur sa bêche et dans un accoutrement rustique. Il sourit à un jeune enfant qui s'est chargé de son casque et semble le génie de Rome, qui l'invite à prendre les armes. *L'Artiste*, 4^e série. Année 1846. Livraison de 4 octobre. T. VII, page 221.

(1) *Enfer*. Chant IV, vers 39.

Ovide, très triste, semble plongé dans une rêverie. Sur son visage délicat et plein de douceur, on découvre une grande somme de vie intérieure. L'auteur de *L'Art d'aimer* a exercé sur l'artiste une très grande séduction, au point qu'il l'a représenté plusieurs fois.

À gauche, on trouve le groupe des Grecs : Aristote, « le maître de ceux qui savent, siège au milieu de la famille des philosophes ». Parmi ceux-ci, Platon et Socrate, nommés aussi par Dante (1). Les deux autres groupes, celui où domine Orphée et celui des Romains, seuls César et le poète des temps homériques appartiennent à la galerie dantesque.

Toutes les autres figures sont du choix de Delacroix. Parmi elles, on trouve de très belles créations. Aspasia qui, parmi les Grecs, représente la grâce et l'esprit féminin, offre une pose d'une élégance divine. Sapho, à côté d'Orphée, incarne bien la poétesse que nous imaginons. On voit encore Achille et Alexandre, dont la physionomie respire l'héroïsme et le courage, Arioste, au profil sérieux et grave, Alcibiade, élégant et efféminé. Le torse d'Hésiode est peut-être trop massif ; il nous rappelle un de ces fleuves personnifiés et si popularisés par les reproductions de l'art romain.

Le groupe des Romains se distingue par un style très sobre et austère qui contraste avec la subtilité des Grecs. Partout, des figures gracieuses : une nymphe qui joue avec un enfant, des femmes qui cueillent des fleurs, un enfant ailé présentant une palme à Socrate, un autre offrant de l'eau au poète qui arrive. On voit que l'artiste a étudié avec beaucoup de soin ses personnages, les marquant par le caractère de leur visage et de leurs attitudes. Ils vont et viennent dans le paysage avec une aisance admirable. Il y a là du mouvement, mais on dirait un mouvement rythmé, et les dimensions des corps sont calculées avec un art extrême.

Inspiré de l'antiquité par le caractère et la tournure des personnages, il est soutenu dans son inspiration par l'ordonnance de la composition. Delacroix sait unir les sujets antiques aux effets lumineux et colorés. Cette coupole, placée dans l'ombre, car la lumière n'arrive que d'un seul côté et de bas en haut, est une coupole lumineuse. C'est elle qui, avec son coloris, éclaire la salle. L'artiste a su trouver juste des tons

(1) *Enfer*. Chant IV, vers 134.

plus clairs et plus légers pour la partie qui est placée dans l'ombre sans diminuer en rien les valeurs de la partie éclairée. Et, en même temps, par des dégradations successives, il a su neutraliser les conditions défavorables de l'architecture. Malgré la concavité de la surface, il fait mouvoir les personnages dans la coupole selon les lois de l'équilibre vertical. Delacroix a agi ici en parfait décorateur. Il a su donner aux pendentifs des tons éteints qui rehaussent davantage les tons de la coupole.

La décoration de la Bibliothèque fut terminée en 1846. « Je viens précisément d'achever une coupole au Luxembourg et c'est une besogne des plus fatigantes du monde. » (1)

M. Bordes Lassalle, qui a aidé Delacroix, nous dit que, pour en assurer la durée, celui-ci fit maroufler de la toile sur toute la surface de la coupole. Deux ans après, par l'effet de la chaleur et le poids des couleurs, la toile se détacha. Elle a dû être réparée (2).

Le 7 décembre 1879, la Bibliothèque faillit brûler. Avec elle aurait disparu un des chefs-d'œuvre de Delacroix et un des chefs-d'œuvre de la peinture monumentale.

L'artiste qui avait demandé à Dante de quoi nourrir son esprit fougueux et passionné, a su aussi trouver chez lui les sources d'une œuvre de tranquillité et de douceur sereine.

Bientôt, pourtant, il reviendra aux sujets dramatiques, ceux qui correspondaient le mieux à son tempérament, ceux qu'il a toujours préférés.

On s'étonne qu'il ne s'attache pas plus tôt à la douleur inédite d'Ugolin. Il abandonnera la vision de l'*Enfer*. C'est la douleur du père qui l'intéresse, la douleur qu'il lui faut contenir, à cause de ses enfants qu'il voit périr sans y pouvoir remédier. Il abandonne la dernière partie du drame. Il essaie dans un dessin appartenant à la collection Moreau Nelaton de représenter le geste du père qui se mord les mains (Fig. N° 14 a). Mais il le rejette aussitôt et, dans la composition définitive, nous voyons le père contracté sur lui-même, les poings fermés, la tête retombante, les orteils griffant le pavé. Jamais la douleur concentrée

(1) Lettre, *op. cit.* T. I, p. 316.

(2) Lettres, *op. cit.* T. II, p. X.



Fig. 14. DELACROIX. a) *Croquis pour la Mort d'Ugolin*. Collection Moreau Nélaton. — b) *Portrait de Chopin*. Dessin, au Musée du Louvre

n'avait eu un tel peintre. Un enfant est déjà mort, l'autre agonise, prêt à rouler sur les dalles, le troisième supplie encore son père de le sauver. Le dernier, tassé dans un coin reculé dans l'ombre, s'affaîssera aussi bientôt.

Le groupe est ramassé dans une pyramide presque classique — composition très rare chez Delacroix — mais les sentiments, les expressions, les vêtements déchirés, tout est romantique. La lumière tombant sur ces moribonds intensifie le drame et resserre la composition (Fig. N° 15).

Delacroix a-t-il vu la mort d'Ugolin de Valence ? S'il est vrai qu'il n'y ait aucune ressemblance quant à la composition du groupe, Delacroix n'en garde pas moins une colonne, chose étrange dans cette composition signée du peintre romantique. Le premier dessin ne la comportait pas. Il était plus synthétique.

Delacroix a assurément vu au Salon de 1833 un tableau sur le même sujet signé Norblin (1). Entre les deux œuvres, il y a, sans doute, des points de contact. C'est d'abord la composition pyramidale, la présence de degrés d'escalier, la lumière dirigée du même côté, la présence de la colonne, le personnage le plus reculé placé dans l'ombre et presque dans la même attitude. Tout nous fait croire que la peinture classique de Norblin, où il ne manque pas non plus la colonne, a inspiré Delacroix, et c'est ce qui expliquerait un apport classique dans sa toile.

Mais, tandis que de l'œuvre de Delacroix, forte et vigoureuse, se dégage de l'épouvante, celle de Norblin ne garde aucun caractère. C'est une agonie à la façon classique (2). (Fig. N° 16.)

A cette époque déjà, Delacroix s'enfermant chaque jour davantage dans son travail, consacrait ses rares heures de loisir à quelques amitiés très fidèles et à la musique, sa distraction préférée, comme il nous le dit dans son journal et dans sa correspondance.

Il disait même « que les dieux, pour qui la nourriture terrestre est trop grossière, ne s'entretiennent certai-

(1) Au Musée d'Orléans.

(2) Nous n'avons pas pu savoir où est en ce moment la toile de Delacroix. M. Moreau-Nélaton, à qui nous nous sommes adressée, suppose qu'elle est dans une collection particulière à l'étranger.



Fig. 15. DELACROIX. *La Mort d'Ugolin*

nement qu'en musique ». (1) C'était surtout pour le génie de Chopin qu'il avait une admiration enthousiaste. Il restait de longues heures à l'entendre jouer soit ses propres œuvres, soit celles de Beethoven et de Liszt. Il aimait profondément le sentiment individualiste et romantique qui se dégage de toute sa musique. Il voyait aussi en lui, avec son imagination exaltée, l'exilé, une autre victime de la méchanceté des hommes. Plusieurs fois, il fixera les traits de Chopin. Le dernier portrait fut peut-être exécuté d'après le musicien couché sur son lit de mort, le 17 octobre 1849 (Fig. N° 14 b). L'amaigrissement provoqué par la maladie avait peut-être accusé les traits du grand compositeur. Delacroix lui donne une figure émaciée, un nez aquilin, la lèvre débordante, confondant inconsciemment l'exilé polonais avec l'exilé de Florence. Remarquons cette coïncidence : il couvre la tête de son modèle d'une espèce de bérêt et d'une couronne de laurier, comme le poète florentin.

Au bas du portrait, il écrit « cher Chopin ». En 1857, il offre ce dessin à M. Eugène Leguillon, en le priant de le léguer, à sa mort, au Musée du Louvre. C'était assez montrer qu'il tenait à ce dessin et qu'il lui plaisait d'avoir confondu le poète et le musicien.

Delacroix s'est aussi inspiré de Byron, de Walter Scott, de Shakespeare, de Goethe et de Tasse. Ils ont sûrement contribué à mouvoir et à dramatiser son œuvre. Mais c'est le grand exilé qui entretient le plus souvent son imagination. C'est lui qui lui a fait comprendre le Moyen Age, ce Moyen Age énergique, sauvage, que nous entrevoyons dans *l'Assassinat de l'Evêque de Liège*. C'est encore Dante, médiateur entre les cultures classique et romantique, qui a amené le peintre à l'Antiquité. Le poète était un admirateur des sages de la Grèce et de Rome, au point qu'il a cherché pour son guide l'auteur de *L'Enéide*. Plus que la culture classique que Delacroix avait reçue au lycée, l'exemple de Dante a eu de l'influence sur son esprit et son Antiquité, au contact du poète de *l'Enfer*, prend une allure mouvementée et, parfois, elle a de la passion.

Delacroix ne s'inspire pas seulement du poète. Il le prend souvent comme modèle. La vie de Dante, comme celle de Michel Ange, deux solitaires qui n'ont rien sa-

(1) *Journal*, t. III, 20 janvier 1855.



Fig. 16. NORBLIN. *La Mort d'Ugolin*. — Musée d'Orléans

crifié au désir de plaire à la foule, lui donnent un exemple qu'il faut suivre. Il se repent un jour de fréquenter le monde, ce qui lui faisait interrompre ses travaux et il s'impose le devoir de s'isoler. « Penses-tu que Dante fut environné de distractions quand son âme voyageait parmi les ombres?... Sans elle, rien ; sans suite, rien de productif. » (1)

Il a voulu même, un certain soir, se faire passer pour le poète lui-même. Alexandre Dumas donna un bal masqué pendant le Carnaval de 1833. Ecrivains, peintres, musiciens, sculpteurs y furent invités.

Les peintres devaient décorer les murs de l'appartement. Delacroix prend son sujet dans le *Romancero* et peint le roi Rodrigo après la bataille. Le roi meurtri et sanglant, monté sur un cheval presque moribond, s'appuie sur une lance qui s'enfonce dans la terre (2). Pendant qu'il peignait cette scène douloureuse, il devait penser au poète de l'*Enfer*, car, le soir venu, on le voit arriver, déguisé, avec le manteau rouge et le bérêt du Florentin, tel qu'il l'avait peint dans sa barque. (3)

Il nous semble que Dante n'a jamais eu d'admirateur qui ait si bien compris l'esprit douloureux de sa poésie et qui soit arrivé à ce point à s'identifier avec lui. Dante et Delacroix, voilà, pour nous, deux noms désormais inséparables.

*
**

Parmi les autres peintres qui ont figuré dans la phalange romantique et malgré que quelques-uns d'entre eux manifestent parfois dans leurs œuvres un côté dramatique et tourmenté qui était le fond même du genre dantesque, Louis Boulanger demeure le seul à s'inspirer directement de *La Divine Comédie*.

On put voir au Salon de 1850 un Ugolin traité par Louis Boulanger. Il est vraiment regrettable que nous ne connaissions pas cette toile pour pouvoir établir une comparaison entre elle et le tableau de Delacroix. *La prison d'Ugolin* de Boulanger était accompagnée de cette citation : « Alors, je m'apaisai pour ne pas les contrister davantage ; tout ce jour et l'autre qui suivit,

(1) *Journal*, t. I, 18 mai 1824, p. 122.

(2) Reproduit dans Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 137.

(3) Alexandre Dumas. *Mes Mémoires*. T. IX, p. 107, et *l'Artiste*, 1833, t. V, p. 119.



Fig. 17. Louis BOULANGER. *La Chasse Infernale*. Lithographie.
Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.

nous restâmes muets. Ah ! terre, terre dure, pourquoi ne t'ouvris-tu pas ? » (1)

L'auteur de *La Saint-Barthèlemy*, cette œuvre ridicule qui fut acclamée comme un vrai chef-d'œuvre, a voulu, comme Delacroix, représenter la douleur contenue du père. Le grand romantique — nous le savons — y a réussi à merveille et il nous a donné une vision inoubliable dans ce corps plié, recroquevillé, et ce visage qui laisse transpercer la lutte intérieure.

Louis Boulanger n'a rien de profond. Son œuvre du début, terriblement romantique, ne l'était que par les caractères extérieurs. Il lui a toujours manqué l'accent et la force pour exprimer l'âme, trait si caractéristique de l'œuvre de Delacroix. La critique du Salon nous dit très peu de chose sur l'*Ugolin* de Boulanger. A peine remarque-t-on que les deux grandes toiles, *La Douleur d'Hécube* et la *Prison d'Ugolin*, sont de beaucoup inférieures à la *Gitanè dansant* que le peintre à très bien réussie. (2)

La Chasse infernale du Salon de 1835 (Fig. N° 17) est un morceau dantesque inspiré, peut-être, du chant XXII de l'*Enfer* et traité dans le goût de la *Ronde du Sabbat*. Des démons s'acharnent sur leurs victimes. On y voit aussi des chevaux et des chiens ; le tout a un mouvement violent, échevelé, mais pas expressif, et se déroule dans un paysage qui n'a rien d'inferral.

Dante et Virgile figurent aussi dans son œuvre (Fig. N° 18). Il est allé les chercher à l'entrée de l'*Enfer*, quand le poète florentin, assailli par les trois bêtes, demande du secours à Virgile, ce dont Corot fera plus tard un vrai chef-d'œuvre (3). Boulanger ne représente qu'un seul animal, la panthère, et encore à mi-corps, qui dévale avec précaution de la falaise.

Virgile, avec des yeux pudiques baissés vers la terre, demeure impassible. On dirait qu'il ne songe même pas à sauver Dante. Celui-ci regarde, effrayé, la bête sauvage, mais sa pose théâtrale au milieu du tableau, son manteau trop large lui donnent une allure de mannequin. (4)

(1) Catalogue du Salon de 1850.

(2) *L'Artiste*. Salon 1851. T. XXXV, page 7.

(3) Voir chapitre V.

(4) Lithographie au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.



Fig. 18. Louis BOULANGER. *Dante et Virgile aux Enfers*. Lithographie
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

Béatrice apparaît dans les *Trois Amours Poétiques* du Musée de Toulouse. Le peintre a représenté les trois femmes aimées de Pétrarque, de Dante et de l'Arioste. Béatrice ne rappelle en rien la Béatrice de *La Divine Comédie*. Si le peintre n'avait pas pris soin de placer trois anges au-dessus de chaque figure portant à la main le nom des poètes auxquels il a pensé, il aurait été bien difficile d'identifier les trois personnages.

Louis Boulanger n'a ni senti, ni compris l'œuvre du poète florentin. Il l'a lue sans aucun doute et en a beaucoup entendu parler. Il a vécu dans l'intimité d'Achille et d'Eugène Deveria et on sait qu'ils se réunissaient souvent pour lire ensemble tantôt Dante ou Shakespeare, tantôt Goëthe ou Byron. (1)

Il fut aussi, pour ainsi dire, le seul peintre romantique qui a vécu dans l'intimité des poètes. Victor Hugo, Sainte-Beuve (2) et Théophile Gautier (3) parlent de lui dans leurs vers. Il était le familier de la place Royale et le Maître, qui le considérait comme le plus grand artiste du temps, lui adressa « les lettres du Rhin » et lui dédia, selon sa propre expression, vers sur vers. On connaît bien la poésie où il met le nom de Boulanger au même rang que celui de Sainte-Beuve :

Marchez, frères jumeaux, l'artiste avec l'Apôtre,
.....
Chacun de vous sur terre a sa part qu'il réclame
A toi, peintre, le monde ! A toi, poète, l'âme !
Et tous deux le Seigneur ! (4)

Malgré l'amitié et l'admiration des poètes romantiques qui virent en lui le peintre-né dont l'inspiration se destinait à illustrer leur pensée, Boulanger n'a pu s'imposer et traîna une longue carrière qui ne correspond pas à l'éclat de ses débuts.

Pas plus que pour les idées de ses amis, il ne fut pas très inspiré dans l'illustration des idées du grand visionnaire de Ravenne.

(1) Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, p. 96.

(2) *Poésies de Joseph Delorme* 1829. *Le Cenacle*, p. 100.

(3) Premières poésies, *Pan de Mur*, et dans Poésies diverses, *Le Triomphe de Pétrarque*.

(4) *Feuilles d'Automne*, XXVIII.

CHAPITRE III

Expansion de l'influence dantesque.

Les ingristes : Ingres, Flandrin.

On s'étonne vraiment que Dominique Ingres soit allé demander à l'*Enfer* un sujet d'inspiration. Entre lui et Delacroix les différences sont immenses.

Tandis que celui-ci est un visionnaire, un idéaliste, Ingres est un réaliste méticuleux.

L'œuvre de Delacroix est consacré à la souffrance. La mort y apparaît souvent. Les choses elles-mêmes entrent dans le drame. Dans *Horacio et Hamlet au cimetière*, par exemple, on entend siffler le vent.

Ingres est impuissant à représenter la douleur et celle-ci finit par disparaître de son art. Dans l'*Œdipe et le Sphinx*, le côté dramatique est tout à fait supprimé. Le paysage reste conventionnel et se réduit à presque rien. La poésie muette des choses lui est incompréhensible. Il a voulu montrer toute sa science en faisant une académie. Son génie se concentre sur Œdipe. Le corps du Sphinx, trop petit, en arrive à perdre toute importance.

Dans *Virgile lisant l'Enéide à Octavie*, il n'y a pas la moindre émotion. Si les âmes sont agitées, les visages ne laissent rien transparaître. Tout est calme, tout respire le silence et la paix.

Dans *La Source*, il ne poursuit que des rêves de forme pure. Dans *Angélique délivrée par Roger* et dans *Les Odalisques*, et tant d'autres toiles, à la beauté de la forme le peintre joint la volupté.

L'œuvre d'Ingres est optimiste. Il renie la mort. Lorsqu'il peint la mort de Léonard de Vinci, il confond l'anéantissement de la vie avec le sommeil.

Delacroix était profondément religieux par sa conception de la beauté de la douleur.

Ingres, lui, était catholique officiellement, mais son œuvre est païenne par les sujets. Il reste païen même dans les sujets religieux.

Pour Delacroix, le dessin n'existe pas en lui-même. C'est la masse, le modelé par la lumière ; son langage, c'est la couleur énergique, véhémence et tragique. Ingres se méfie de la couleur, le dessin est tout pour lui.

Comment va-t-il, ce génie plastique épris de la forme et de la pureté des lignes, interpréter Dante, ou — ce qui est plus grave — interpréter l'*Enfer* de Dante ? Comment se trouvera-t-il dans ce monde où il n'y a que la douleur, lui, le peintre qui a « une absence de cœur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda* ? » (1).

On comprend qu'un Delacroix, le peintre qui cherchait la beauté dans l'expression, s'enthousiasme pour la poésie dantesque. Chez Ingres, la beauté réside dans la forme. Il déteste le mouvement. Il aime la beauté sereine, la beauté plastique, la grâce et la volupté.

L'*Enfer* n'offre que mouvements, grimaces, corps contorsionnés par les tortures, cris de désespoir, de haine et de révolte, toutes choses contraires au génie du peintre. Pourquoi donc se laisse-t-il tenter par cette poésie ?

Jamais, même quand il parle du tableau qui lui fut inspiré par la *Divine Comédie* et qu'il aimait tant, Ingres n'a un mot d'admiration pour Dante. Ce silence nous fait croire que le poète n'était pas de ceux que l'artiste préférerait. Il le dit d'ailleurs lui-même : « Je n'aime guère que les auteurs anciens » (2).

Devant le tombeau de Dante à Ravenne, dont il fit un dessin, il n'a eu que des pensées d'artiste. On trouve sur le dessin cette note : « La tête, les mains, les draperies et toute l'exécution de ce beau tombeau-mémoire sont des plus beaux temps de la Renaissance. Aux angles de son petit dôme, se voient les profils, dans des ronds à fond brun, de Virgile et de Brunetto-Latini, avec belles inscriptions » (3).

Il cherche pourtant à le connaître. Dans un de ses cahiers, il note qu'il lui faut des renseignements bio-

(1) *Lettres de Delacroix*. « Lettre à Thoré », p. 184.

(2) Théophile Silvestre. *Histoires des peintres vivants*, p. 5.

(3) Article de Charles Blanc in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 224.

graphiques sur le poète et on voit aussi qu'un projet le séduit : « Dante écrit sa *Divine Comédie* » (1).

Ingres est en Italie. Il visita les lieux où le poète a vécu et qui sont tout imprégnés de souvenirs : Florence, sa patrie ; Vérone, où il séjourna quelques années ; Ravenne où il passa la dernière époque de sa vie. A Rome le peintre trouve une atmosphère où circule le culte éclairé du grand Florentin. Il s'y rencontre avec Artaud de Montor, le grand admirateur et traducteur de *La Divine Comédie*.

La preuve qu'il se lia avec lui est fournie par un dessin dont une reproduction se trouve au Cabinet des Estampes dans la Collection Armand. On y lit : « Ingres inv. et del. à M. Artaud, Secrétaire d'Ambassade. Rome, 1816 » (Fig. N° 19 b). Ce dessin est précisément le premier que fit le peintre pour sa Françoise de Rimini. Il diffère très peu du tableau définitif. On voit qu'Ingres pensait à ce sujet depuis 1816. En offrant ce dessin à Artaud de Montor, il rendait hommage à celui qui lui avait fait connaître *La Divine Comédie*.

D'ailleurs, il faut bien le remarquer, ce peintre classique que nous venons d'opposer à Delacroix, a eu les rêves les plus fiévreux et les plus fantastiques du romantisme. Déjà en 1813, il disait vouloir devenir un novateur et imprimer à ses ouvrages un caractère inconnu jusque-là (2). Il écrivait encore en 1821 :

« Il m'était venu l'idée que je pouvais faire la musique d'une messe de morts ; j'essaierais d'y ajouter certains prestiges pour produire des effets de pitié et de terreur inusités, à l'exemple des *Euménides* d'Eschyle. Je ferais sortir de dessous terre des voix trépassées, des hurlements, des effets d'orchestre à la Glück... Il y aurait la plus grande obscurité et la plus grande lumière, selon la situation des feux follets » (3). Rien d'étonnant que, dans un de ces moments d'enthousiasme, le peintre se soit senti capable d'interpréter la poésie de l'Enfer.

Aussi l'artiste ira-t-il élire l'épisode de Françoise de Rimini que Dante enveloppe d'une poésie dont pas un mot n'a vieilli ; l'épisode de ces deux âmes désolées

(1) Henri Lapauze, *Les dessins d'Ingres au Musée de Montauban*, cahier IX, p. 212, t. II, texte.

(2) Delaborde. Ingres, page 325.

(3) Delaborde. Ingres, page 169.

qui, par un merveilleux privilège du génie, sont devenues immortelles.

Il les a rencontrées dans le second cercle, — le cercle des luxurieux. — Paul et Françoise sont parmi ceux qui, aveuglés par la passion, se laissèrent entraîner par leurs sens. Ce sont Sémiramis, Didon, Cléopâtre, Hélène, Paris, Tristan et plus de mille ombres « que l'amour éloigna de notre vie » (1). Elles sont emportées dans un tourbillon par la rafale qui ne leur laisse pas un seul moment de repos.

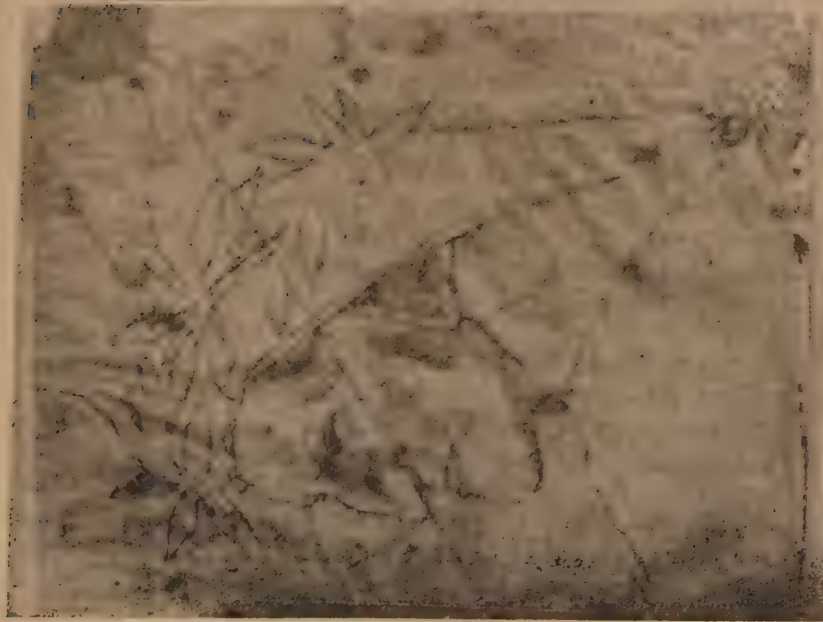
Toutes les âmes de ce cercle infernal ne sont pas considérées par Dante de la même façon. S'il demeure inflexible pour celles qui, comme Semiramis, s'adonnèrent à de basses passions uniquement charnelles, il s'apitoie pour les malheureuses qui, comme Didon, péchèrent par amour. C'est à ce groupe qu'appartiennent les ombres de Paul et de Françoise. Aux interrogations affectueuses de Dante, elles s'approchent comme deux colombes qui rejoignent leur nid, symbole de tendresse. Dante est étonné de la légèreté de leur vol et, pour laisser à l'épisode plus de charme, le poète donne la parole à Françoise qui lui raconte la racine de leurs amours, et c'est ce récit qui fera tomber Dante comme un corps mort tombe.

Nous lisions un jour pour notre plaisir
L'histoire de Lancelot et comment Amour l'étreignit.
Seuls nous étions et sans aucun pressentiment.
Par plusieurs fois elle fit que nos yeux se cherchèrent.
cette lecture, et nous décolora le visage.
Mais un seul passage fut celui qui eut raison de nous.
Quand nous lûmes que le sourire désiré
fut baisé d'un tel amant,
celui-ci, qui jamais ne sera séparé de moi,
tout tremblant me baisa la bouche.
Notre Gallehaut, ce fut le livre et celui qui l'écrivit.
Ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant. (2)

(1) *E più di mille ombre... che amor di nostra vita di partille. L'Enfer. Chant V, vers 67 et 69.*

(2) *Noi leggeramo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor le strinse :
Soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso :
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante.
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi bacio tutto tremante :
Galleotto fu il libro e chi lo scrisse :
Quel giorno più non vi leggemmo avante.*

(Enfer, chant V, vers 127-138.)



a)



b)

(Léon Séguier.) *Donnée*
Donnée

Fig. 19. INGRES. a) *Tête de Dante pour l'Apothéose d'Homère. Au Musée de Montauban.* — b) *Paul et François de Rimini. Dessin Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale*

La première vision d'Ingres fut tout à fait dramatique. Il projeta de consacrer à l'épisode quatre tableaux :

« Le moment de leurs amours innocentes. »

« Après qu'ils sont tombés morts l'un sur l'autre. »

« Le féroce mari considère les cadavres et les remords semblent se mettre à l'assiéger. »

« Ils sont exposés dans la chapelle du palais. Un moine Recollet, en étole, tout seul, célèbre l'office des morts. La scène est éclairée par un seul chandelier de fer noir. »

« Les âmes de ces innocents amants racontent à Virgile et à Dante leur malheureuse aventure. »

Pour mettre son projet à exécution, le peintre, pénétré de réalisme, ne compte pas seulement sur la description dantesque et sur sa propre imagination. Le même cahier, où se trouvent les titres des tableaux projetés et où il a transcrit l'épisode en italien, porte cette remarque : « Qu'il faut absolument voir l'église de Saint-François à Rimini. Là se trouve peint Malatesta à genoux avec ses chiens. Et l'on peut y voir aussi les armes de cette race sauvage qui a comme emblème un éléphant. » Ceci montre assez qu'Ingres tient à connaître le lieu où le drame s'est déroulé. Il cherche aussi à se reconstituer les personnages par une chronique qui les décrit ainsi : Françoise « *Femina di bellezza e di maniera eccellentissima* ». Paul « *bello di corpo e di dolce maniera e costumi* », le mari « *uomo bellicoso... brutto di corpo e sciancato* » (1).

Que la lecture de Dante ait seulement suggéré un moment à Ingres l'idée de tableaux si romantiques montre à quel point la poésie de l'*Enfer* peut entraîner les esprits, même les plus rebelles, à la tragique représentation des idées.

Bien vite, il a vu que l'atmosphère de l'*Enfer* ne lui convenait point, que la représentation des cadavres n'était pas un sujet bien intéressant pour lui. Ainsi, de son grand projet, de toute cette documentation, il ne retiendra que la description des personnages de la chronique. De Dante il ne prend que le baiser, encore qu'il n'ait rien du baiser délirant du poème

Ingres n'a pas entendu comme Dante et son guide,

(1) Henri Lapauze, *Les dessin d'Ingres*, op. cit. T. II, cahier 19.

lorsqu'ils sont parvenus au cercle des luxurieux, d'abord les sanglots, puis les cris, les pleurs, les lamentations des damnés. La rafale ne l'intéresse point. Il écoute seulement les paroles de Françoise où l'élément dramatique fait entièrement défaut. Le récit est très simple. Françoise néglige le détail de l'aventure pour n'exalter que son amour. La souffrance qui lui en coûta, quoique noble et sans violence, Ingres trouve le moyen de s'y soustraire.

Pour son tableau, on dirait, pour employer l'expression très heureuse de M. Schneider, que le peintre a voulu représenter un conte à la Boccace (1). Dans un salon aux détails florentins, il place les deux amoureux qui font un groupe d'une grâce charmante. Françoise se laisse embrasser dans un joli geste d'abandon, non pas sur la bouche comme l'indique le poème, mais sur la joue, pour que l'on puisse mieux voir son gracieux visage. Paul lui prend gentiment la main, il est prêt à s'agenouiller dans un mouvement très difficile à trouver, comme le prouvent les dessins préparatoires qui sont au Musée de Montauban. Remarquable la ligne qui va depuis le cou jusqu'au pied.

Dans ce vers « ce jour-là, nous ne lûmes pas plus avant », qui indique la « racine de leurs amours », Ingres a vu justement la fin de l'aventure. Il n'a pas mieux compris que certains critiques, que Dante, dès cet instant, voulait avec ces mots jeter un voile pudique sur le drame qui allait commencer. Il place derrière les amoureux, le mari jaloux qui se prépare à les tuer. Dans le dessin que nous reproduisons et la peinture originale qui est au Musée d'Angers, le mari est parfaitement visible. Dans la réplique conservée au Musée de Chantilly (Fig. N° 20), on ne voit qu'une partie de sa tête, un genou horriblement cagneux et une main serrée sur la pomme d'une épée — une vraie caricature.

La couleur est si unie, le dessin si fin, que le tableau a l'air d'être détaché d'un de ces manuscrits où s'épuisait la patience des imagiers.

Nous aurions mal vu le peintre voluptueux des *Odalisques*, de *La Source*, d'*Angélique*, interpréter autrement la poésie de l'*Enfer*.

(1) Dante et Delacroix, article publié dans *Dante, recueil d'études publié pour le IV^e centenaire du poète*, p. 139.

C'est en 1819 qu'Ingres peignit à Rome le tableau destiné à la *Société des Amis des Arts de Paris*. Le Comité de la Société n'en fut pas satisfait et le troqua contre un tableau de Turpin de Crissé, artiste amateur, membre du Comité. (1). C'est lui qui le légua au Musée d'Angers.

Ingres attachait à sa toile plus d'intérêt que le Comité des Amis des Arts. Il en fera plusieurs répliques. Outre celle du Musée de Chantilly, il faut citer celle de la Collection Bonnard.

Dans une lettre à son ami Gilbert, où il envoie un petit dessin de Françoise, il est fier de lui dire que les Vernet (Charles et Horace) ont trouvé le tableau enchanteur et digne d'une belle estampe (2). Plus tard, le 9 mars 1822, il écrira de Florence à M. Marcotte :

« J'ignorais que vous fussiez membre de la Société des Amis des Arts. Par quelle fatalité à moi cependant bien ordinaire, n'ai-je entendu parler ni en bien ni en mal d'un tableau que j'ai fait pour cette Société il y a environ trois mois, qui représentait Françoise de Rimini ? Serait-ce parce que je l'ai composé, dessiné et peint à la française, sans nous faire du tort, qu'il a l'expression convenable et la grâce qui doit tout accompagner et qu'il est encore coloré, ce qu'il faut, comme saura toujours faire assez d'ailleurs celui qui s'attachera au principal comme disait Poussin ? Cet ouvrage avait toujours plu aux gens délicats et véritablement connaisseurs, et même au vulgaire... Ayez donc la charité de m'en dire quelque chose et de m'apprendre quel est celui qui aura eu le malheur d'en devenir possesseur. Cependant, s'il est possible de le racheter à son prix de 30 louis qu'il m'a été payé, je suis prêt à en faire l'acquisition. » (3)

Pour la conception de sa « Françoise de Rimini », on peut se demander si Ingres ne se serait pas souvenu d'un autre tableau ayant pour titre : « Les amours funestes de Françoise de Rimini », exposé au Salon de 1812 et signé par un élève de Girodet : Coupin de la Couperie.

(1) *Delaborde*. Ingres, p. 224.

(2) Charles Blanc. *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, p. 76.

(3) *Op cit.*, page 76.



Fig. 20. INGRES. *Paul et Françoise de Rimini* — Au Musée de Chantilly

D'après le catalogue (1) du Salon, nous savons qu'il a représenté le même moment du récit dantesque, lui donnant la même interprétation : le mari les épie et va les tuer. Ingres a-t-il vu ce tableau ? S'en serait-il souvenu ? Nous ne pouvons rien affirmer, car nous ne connaissons pas le tableau de 1812.

De quelle époque est l'esquisse de Girodet qui est au Musée de Montpellier, représentant Dante et Virgile rencontrant les ombres de Paul Malatesta et François de Rimini ? nous n'avons pu le savoir. Ingres ne lui doit rien. Mais il n'en reste pas moins que trois élèves du Maître classique ont trouvé dans l'œuvre de Dante matière à leur inspiration.

Pour *l'Apothéose d'Homère* (2), Ingres n'a-t-il pas pensé au passage de *l'Enfer* qui inspira plus tard Delacroix et dont celui-ci a fait le chef-d'œuvre de la Bibliothèque du Luxembourg ? Nous nous sommes posé cette question et nous croyons pouvoir y répondre par l'affirmative.

L'inspiration première lui vient sûrement du Par-nasse de Raphaël et pour l'exécution il a dû se souvenir des fresques italiennes dont les tons pâles et les teintes plates ont un charme si puissant.

Mais pour Raphaël, le Dieu suprême est Apollon. Il domine la scène, jouant non de la lyre, mais d'une sorte de violon, tandis qu'Homère chante pour l'accompagner. Parmi la foule des poètes et des artistes, on voit Virgile et Dante. Celui-ci, toujours farouche, se tient à l'écart. Virgile est à côté de Pindare et d'Horace.

Ingres, lui, déifie Homère. Au milieu d'une foule d'un recueillement presque religieux, qui ne permet que de simples gestes et presque pas de mouvements, trône le Dieu de la poésie. (Fig. N° 21.)

Homère est aussi le poète souverain qui « com-

(1) *Catalogue du Salon de 1812*. « Les amours funestes de François de Rimini ». « Un jour, les amants se croyant seuls, s'étaient réunis sans dessein prémédité pour lire le roman de Lancelot du Lac, célèbre alors; cette lecture les émut puissamment, leur raison s'égara, le mari qui les épiait entre furieux et les tue tous deux du même coup d'épée ».

(2) Au Louvre.



Fig. 21. INGRES. *L'Apothéose d'Homère*. — Au Musée du Louvre

me un aigle vole au-dessus de tout autre » (1) dans les limbes de *l'Enfer* où Dante a placé les princes du chant sublime. Nous savons bien que le peintre considère l'œuvre d'Homère comme la source de toutes les beautés (2). Il y a pourtant une autre coïncidence. Ainsi que dans *La Divine Comédie*, Dante est introduit par Virgile dans cette assemblée d'hommes illustres. Seulement, dans son admiration pour l'Antiquité, Ingres donne peu d'importance au poète florentin. Il le place tout humble dans une attitude presque effrayée, comme s'il avait peur de se présenter avec le petit livre qu'il tient à la main — *La Divine Comédie* — à côté du grand Virgile de *l'Enéide* qui a l'air bienveillant et protecteur.

Et n'a-t-il pas pensé au plafond de la Bibliothèque du Luxembourg, quand, beaucoup plus tard, il fit un nouveau dessin pour « l'Apothéose d'Homère », avec 37 nouveaux personnages parmi lesquels, Aspasia et Sapho, deux des figures les plus intéressantes de la composition de Delacroix ?

Peut-être n'y a-t-il là que rencontre fortuite, mais il nous paraît intéressant de la signaler.

Parmi les multiples dessins préparatoires pour *l'Apothéose d'Homère*, on en trouve deux pour la tête de Dante. On voit le peintre chercher la pose qui convient au poète dans le tableau. D'abord, il le dessine de face, puis de profil et avec la couronne de laurier (Fig. N° 19 a); comme Raphaël le représente dans le *Parnasse*. Puis, se souvenant peut-être de la barque de Delacroix, où la couronne est remplacée par le béret florentin, il pose lui-même un béret de coton sur sa tête et dessine le profil de Dante d'après un moulage (3).

Ingres et Delacroix, si éloignés l'un de l'autre par la conception de leur œuvre, ont failli se retrouver sur le terrain dantesque. Ingres s'est avisé qu'il s'y fourvoyait et s'est tiré de ce qui aurait pu être pour lui un faux pas en nous laissant cette *Françoise de Rimini* qui ne déroge pas à sa conception personnelle de l'art, c'est-à-dire qui demeure très éloignée de la poésie de *l'Enfer*.

(1) « Che sovra gli altri com'aquila vola. » *Enfer*. Chant IV, vers 96.

(2) H. Lapauze. *Ingres, sa vie et son œuvre*, p. 271.

(3) Henri Lapauze, *op. cit.*, p. 266.

Comment les élèves d'Ingres vont-ils interpréter le grand Toscan du XIV^e siècle ? D'un côté, ils sont attirés par l'ingéniosité des Trecento, de l'autre, ils sont attachés à la ligne, à la pure beauté classique. Flandrin, dans son tableau *Dante et Virgile dans le Cercle des Envieux*, témoigne des deux tendances : Virgile est un morceau classique ; Dante a déjà la ligne droite et schématisée des primitifs.

Il est attiré par la douce mélancolie qui fait le charme du *Purgatoire*. L'*Enfer* est trop mouvementé. Ses horreurs et ses tortures sont contraires au tempérament de l'artiste.

Il est à Rome quand il conçoit son tableau qui paraîtra au Salon de 1836.

Peut-être y a-t-il rencontré Lamennais et Montalambert, qui ne semblent mettre aucun poème au-dessus de *La Divine Comédie*. Chez eux, on se réunissait chaque jour pour la lecture d'un ou plusieurs chants de la grande épopée de Dante (1).

Entre 1830 et 1860, le nom et le souvenir du poète se trouvent souvent mêlés aux préoccupations religieuses et politiques qui agitèrent la France. Pendant un certain temps, il sera considéré comme hérétique. Mais, dans la période qui va de 1830 à 1836, il est aimé et admiré par les catholiques. *La Divine Comédie* est devenue leur livre de chevet. (2)

Or, Flandrin était vraiment religieux. Le mysticisme de ses tableaux trahit une âme pleine de foi. Ce n'est pas par pure fantaisie qu'il écrivit dans un pli de la draperie du *Christ de Saint-Paul*, à Nîmes, les noms de tous ceux qui lui étaient chers. (3) Il les avait inscrits en tout petits caractères pour qu'on ne les vît pas et ne confia d'ailleurs son secret à personne. C'est à Dieu seul qu'il recommandait ses affections.

Ne nous étonnons donc pas que *La Divine Comédie*

(1) A. F. Rio, *Épilogue à l'Art Chrétien*, 1872, t. II, p. 126.

(2) Gabriel Maugain, *L'orthodoxie de Dante et la Critique française, de 1830 à 1860*, in *Dante, Recueil d'études publiées pour le VI^e centenaire du poète*, page 187.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, 2^e vol., p. 114.

reste toute sa vie, avec les livres saints, sa lecture de prédilection. (1)

Le 28 octobre 1834, Hippolyte Flandrin écrivait à son frère Auguste :

« J'ai commencé un tableau que je voudrais bien rendre présentable pour l'arrivée de M. Ingres. La toile a dix pieds de haut, le sujet est tiré du *Purgatoire* de Dante : onze figures pour le premier plan. Tu vois que je me suis jeté dans une terrible entreprise et je crois bien que M. Ingres ne l'approuvera pas, mais, maintenant, c'est déjà avancé et je n'ai qu'à faire de mon mieux. » (2)

Pour la première fois, Flandrin délaissait le monde de la fable et de la mythologie pour emprunter un sujet à *La Divine Comédie*. Il craignait les reproches de son maître, non pour avoir cherché son inspiration chez Dante — Ingres lui-même avait déjà traité sa *Françoise de Rimini* — mais à cause du nombre de personnages et parce qu'il sentait peut-être que sa toile comportait quelque chose qui sortait des leçons ingresques. Il ne s'agissait plus de la pure beauté plastique. Déjà perçait un peu de cette onction religieuse qui éloignera l'élève du maître et qui fera de lui un des meilleurs peintres mystiques de la France.

Pourtant, ce sera sur le conseil d'Ingres qu'il enverra ce tableau au Salon, sous le titre: *Le Dante, conduit par Virgile, offre des consolations aux mânes des envieux* (Fig. N° 22).

La critique le reçut très bien. On dira que dans sa peinture « il y a un indice de force qu'on doit accueillir avec empressement » (3) et que le peintre « joint à un bon goût de dessin une couleur sage, solide et habilement fondue, dont le ton, assorti au sujet, est harmonieusement mélancolique. » (4)

Musset, tout en louant le peintre qui doit avoir un

(1) Henri Delaborde, *Lettres et Pensées d'Hippolyte Flandrin*, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître, 1865, pages 227-228.

(2) Correspondance de Victor Bodinier avec Hippolyte et Paul Flandrin (1832-1839), publiée par Guillaume Bodinier, p. 70.

(3) *Le Temps* du 10 mars.

(4) *Le Moniteur* du 15 mars.



Fig. 22. FLANDRIN. *Dante et Virgile dans le Cercle des envieux.*
Au Musée de Lyon

bel avenir devant soi, lui reproche la tête d'un des envieux « qui ne pouvait pas être celle d'un homme envoyé aux enfers pour le dernier et le plus dégradant des vices. » (1)

On voit bien que Musset ignorait que les envieux furent placés dans le deuxième cercle du Purgatoire dantesque. Dans la première partie du poème, Dante ne mentionne pas spécialement les envieux et les orgueilleux. Ils n'ont ni un cercle à part, ni un châtimement spécial. Sûrement ils sont confondus avec les autres damnés de l'*Enfer*, ceux qui péchèrent par violence, brutalité, fraude et trahison. Le poète des *Nuits*, à l'instar de la majorité de ses contemporains, parle du poème sans le connaître entièrement.

Le critique de *La Revue des Deux Mondes* était habitué à n'entendre apprécier que l'*Enfer*, à voir les artistes s'inspirer uniquement des châtimements infernaux. Lorsqu'il reconnaît, sur la toile de Flandrin, Dante et les âmes frappées d'aveuglement, d'instinct il situe le sujet du tableau dans l'*Enfer*.

Musset ne fut pas le seul à se tromper. Un ami du peintre, M. Lacuria, lui adressa le même reproche. Flandrin lui répondit par une lettre qui peut aussi servir de réplique au poète romantique.

« Vous dites que vous ne reconnaissez pas là l'enfer, ni l'expression de cette peur qui partout domine le Dante. Pour ces deux choses, j'ai trouvé que vous vous trompiez. C'est ici le *Purgatoire*, et le sentiment qui amène le Dante n'est point la peur, mais la pitié, sentiment que j'ai cherché à rendre par l'action de Dante qui offre des consolations à ces âmes malheureuses. Quant au reproche du manque de force dans l'expression, j'en reconnais toute la justesse. La poésie de Dante dit bien autre chose. Souvent elle m'a fait peur, une peur sublime; mais, pour rendre cela, il faudrait beaucoup plus que le talent d'un homme qui, par intervalles rapides comme des éclairs, aperçoit le beau ou, du moins, il se figure qu'il l'aperçoit, et qui ensuite le laisse s'étendre dans l'analyse de la forme, de tout ce qui est utile comme moyen, etc. » (2).

Il est vrai que Musset ne critique pas l'expression de Dante. Au contraire, il la trouve très juste. Ce

(1) *La Revue des Deux Mondes* du 15 avril.

(2) Delaborde, *op. cit.*, p. 245-246.

jugement précise encore qu'il s'est trompé. Il aurait dû remarquer que l'expression du poète, au moment qu'il le supposait dans l'Enfer, était fausse. La compassion que l'on devine sur son visage ne devait pas se manifester dans un épisode de l'*Enfer*, où, très rarement, le poète se montre ému.

C'est en arrivant au Purgatoire que la colère de Dante disparaît. Il n'a plus affaire à des damnés qui, loin de se repentir, persistent dans leurs péchés, qui insultent Dieu, blasphèment et s'entre-déchirent dans des scènes violentes. Au *Purgatoire*, les âmes sont résignées. Elles pleurent parfois, comme il arrive à l'un des envieux, mais il n'entre pas de révolte dans ces pleurs. Les âmes sont sûres d'atteindre le salut, la grâce divine. Seule l'attente peut les rendre impatientes et jeter un voile de mélancolie sur la douceur de leur visage.

Les châtiments existent dans le *Purgatoire*. Ils sont aussi très durs, mais adoucis par l'espoir, les prières, les hymnes et les méditations.

Arrivés au cercle des envieux, les deux poètes entendent des voix célébrer des exemples de charité. Quand ils en sortent, d'autres voix crient des exemples d'envie punie.

Les envieux, frappés d'aveuglement, les yeux cousus d'un fil de fer, sont assis contre la paroi de la montagne (1). Pour avoir jeté des regards jaloux sur leur prochain, ils sont condamnés à ne plus rien voir jusqu'à la fin de leur peine. Ils doivent se servir d'appui les uns les autres, ce qu'ils ne surent point faire dans leur vie terrestre.

A cette vision, devant ces malheureux comparables aux pauvres aveugles qui, aux jours de fête, implorent l'aumône aux portes des églises, Dante s'émeut de compassion :

« Je ne crois pas qu'il y ait actuellement sur terre
homme si dur qui n'eût été frappé
de pitié (2).

Il ajoute qu'une « grande douleur » s'exprima dans ses yeux.

(1) *Purgatoire*. (Traduction nouvelle accompagnée du texte italien, avec un commentaire et des notes par Ernest de Laminne.) Chant XIII, vers 44 et suivant.

(2) « Non credo che per terra vada ancoi
Uomo sì duro, che non fosse punto
Per compassion. » (Purgatoire, chant XIII, vers 52-54.)

C'est cette douleur que Flandrin cherche à traduire dans son tableau. Le corps de Dante s'infléchit sous le poids de la pitié, vertu que l'art païen ne connaissait pas. Son visage est ému. Comme dans le poème, il s'entretient avec les envieux qui lui parlent des malheurs de la Romagne et de la Toscane (1).

Le peintre tâche de suivre la description dantesque. Le sujet se déroule dans une gorge sauvage. Les pêcheurs, assis sur le chemin en bordure du précipice, sont adossés au flanc abrupt de la montagne. Comme il convient au *Purgatoire*, nous ne sommes plus dans les ténèbres.

Virgile qui, pendant leur visite dans ce cercle, s'est borné à donner quelques indications à Dante, demeure à ses côtés, insensible. Flandrin lui a fait une tête de Romain, trop jeune et inexpressive. Attaché aux doctrines de la peinture classique, étalant sa connaissance du nu, il lui découvre une partie de la poitrine et un bras.

On voit qu'il n'a pas réalisé son premier projet, communiqué à son frère, de faire onze figures de premier plan (2).

D'une façon générale, nous pouvons dire que Flandrin cherche à ne pas s'éloigner de la description du poète. Toutefois, il manque d'harmonie et d'élégance. La pose de Dante, étudiée avec l'intention de servir les idées du poète, n'a ni relief, ni séduction picturale. Le tableau, inférieur en tant que réalisation artistique, n'arrive pas davantage, malgré les efforts de son auteur, à se mettre en parallèle avec le poème. En effet, « la poésie de Dante est bien autre chose ».

Le tableau lui valut une médaille de deuxième classe. « Ça m'a fait plaisir à cause de mon père », dit-il. (3).

Ses lettres nous le montrent préoccupé de la vente de sa toile. On lui avait fait savoir qu'une princesse allemande désirait l'acquérir pour en faire la surprise à son mari, grand admirateur du poète florentin. Les

(1) *Purgatoire*. Chant XIV.

(2) Lettre citée.

(3) *Correspondance de Victor Baudinier avec Hippolyte et Paul Flandrin* (1832-1839), publiée par Guillaume Baudinier. Lettre à M. Ambroïse Thomas, écrite de Rome, le 14 juin 1836, p. 250.

dimensions de la peinture dépassèrent celles que s'était assignées la princesse. Elle ne l'acheta pas.

Le peintre en ressentit un léger désappointement. Mais, « tout considéré, écrit-il à un de ses amis, je suis loin d'être malheureux. Ma peinture a été plus remarquée que je ne l'espérais et, plein de courage et du désir de mieux faire, je me dispose pour mon prochain tableau » (1).

Plus tard, apprenant qu'on organisait à Lyon, sa ville natale, une exposition de peinture, il écrit à son frère, lui manifestant le désir de lui envoyer son *Dante*, lui donnant comme raison que son père ne voyait jamais ce qu'il faisait et parce que — motif qui n'est pas à négliger — il avait su que la Ville pouvait, cette année-là, disposer de quarante à cinquante mille francs. « Et qui sait — avoue-t-il — pourrait-on m'acheter mon tableau ? » (2).

C'est la Société des Amis des Arts de Lyon, elle-même, qui le prie d'envoyer quelque chose pour l'Exposition et il saisit cette occasion de faire parvenir son œuvre à sa ville natale.

Ses désirs devaient être satisfaits. La Ville lui acheta son grand tableau (3) et même une figure d'Euripide.

Il écrira à son frère pour l'autoriser à conclure et à signer en son nom la vente du tableau. Il le prie de témoigner à MM. du Conseil Municipal sa reconnaissance et combien il ressent l'honneur d'avoir quelques ouvrages au Musée de sa ville natale (4).

L'année suivante, Flandrin présentera au Salon un de ses meilleurs tableaux, *Sainte Claire guérissant les aveugles*. Désormais, il persévéra dans les sujets religieux. On pourra même affirmer que c'est avec son tableau de Dante qu'il a commencé à s'affranchir du classicisme et c'est cette toile qui lui a ouvert sa nouvelle voie.

(1) *Id.*

(2) Correspondance. *Op. cit.* Lettre à M. Auguste Flandrin, de Rome, le 8 juillet 1836, p. 253.

(3) L'œuvre est encore aujourd'hui au musée de Lyon.

(4) Henri Delaborde, *op. cit.*, Lettre à M. Auguste Flandrin, p. 259.

CHAPITRE IV

*Dante interprété par un peintre sentimental : Ary
Scheffer. Chenavard et ses projets dantesques
pour le Panthéon.*

Ary Scheffer a presque toujours puisé son inspiration à des sources littéraires. Il n'est pas étrange qu'il se soit adressé à Dante. Il dut se familiariser avec lui de bonne heure, au temps où il fréquentait l'atelier de Guérin, dans l'entourage de Delacroix qui restera toujours son ami, de Géricault et Sigalon. La poésie dantesque, il la sentira d'une tout autre façon que Delacroix. Ils étaient tous deux de tempérament très différent. Ary Scheffer, avec sa sensibilité germanique, manque de passion pour comprendre le côté tragique du poème. Delacroix y a vu le drame. Scheffer y verra uniquement le côté sentimental. Malgré que sa peinture ait une tendance à l'idéalisme, quand il voudra s'attaquer au *Paradis*, il se sentira impuissant à exprimer la poésie qui enveloppe la douce et séraphique Béatrice, poésie rebelle à une représentation plastique, à laquelle pouvait seule atteindre la puissance suggestive du poète.

L'insuffisance de moyens techniques empêchait d'ailleurs Ary Scheffer de bien s'exprimer. Il l'avoue lui-même dans une conversation avec Flandrin, regrettant de n'avoir pas, comme lui, reçu les leçons d'Ingres, et il ajoute : « Vous pouvez exprimer à souhait ce que vous sentez ; vous saviez, vous, et je ne sais pas. Mes tableaux n'arrivent qu'à laisser entrevoir des intuitions et n'affirment rien » (1).

Il n'a pas su davantage faire siennes les conquêtes

(1) Delaborde, *op. cit.*, Hippolyte Flandrin, p. 44.

de la peinture romantique. Pendant un certain temps, on le verra s'attacher aux recherches de couleurs, ce qui suffira pour qu'on le croie « affilié à la nouvelle école où se fait distinguer M. Delacroix. » (1) Au Salon de 1827, il est décidément classé parmi les schismatiques (2).

Cette concession au goût du jour dura peu. D'ailleurs, sa couleur était artificielle et exaspérée. Il revient aux tons pâles et affadis et persévère dans la peinture abstraite. Il prétend exprimer sa pensée sans se préoccuper de l'apport technique. C'est toujours en poète qu'il interprète les idées poétiques des écrivains, jamais en peintre.

Nous pouvons dire avec Gautier que Dante, Goëthe, Byron et Schiller furent ses maîtres plus que Michel-Ange, Raphaël ou Titien (3).

C'est Dante qui lui inspire une de ses meilleures œuvres, celle qui a le plus enthousiasmé ses critiques; celle devant laquelle, aujourd'hui encore, s'arrête le grand public des Musées.

C'est à propos de son *Dante et Virgile rencontrant aux Enfers l'ombre de Francesca de Rimini et Paolo* (Fig. N° 23), que Louis Vitet dira :

« N'eût-il jamais fait autre chose, l'auteur d'un tel tableau échapperait à l'oubli. Scheffer a pu trouver quelquefois des beautés d'un ordre supérieur, il n'a rien produit de si harmonieux, d'aussi complet... C'est une ampleur de style, une souplesse, une pureté de lignes, une rondeur dans le modelé que les poètes du Nord ne lui inspirent pas. » (4).

Et, en 1859, on lira encore dans *La Gazette des Beaux-Arts* :

« Ah! que ne puis-je ici, comme lorsqu'elle parut au Salon de 1835, apprécier aussi bien qu'elle le mérite cette dernière composition, la plus complète et la plus parfaite que Scheffer ait laissée parmi celles du même

(1) *Gazette de France*, 13 sept. 1824.

(2) *Esquisses sur le Salon de 1827*, A. Jal., p. 358.

(3) Théophile Gautier, *Portraits Contemporains*, p. 311.

(4) L. Vitet, *Œuvres d'Ary Scheffer*, notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer, p. 16.

genre et du même temps ! Mais la place me manque et, d'ailleurs, à quoi bon ? Qui ne la connaît, au moins par la gravure ? Et qui, l'ayant appréciée, peut l'avoir oubliée ? Laissons donc le soin de s'en faire eux-mêmes l'éloge à ceux qui ont des yeux pour voir, un esprit pour comprendre, une âme pour sentir et pour admirer » (1).

Il nous est malaisé d'être d'accord avec ces deux critiques au ton si élevé et si enthousiaste, mais il nous faut reconnaître que l'artiste est arrivé à s'approcher d'assez près de la vision du poète. Pourtant, comme toujours, la main a trahi sa pensée. Il a vu la poésie des idées, mais il les a exprimées par des formes creuses, sans noblesse, sans pureté dans le dessin et sans vigueur dans le modelé.

A l'encontre d'Ingres, Ary Scheffer n'a pas évité l'atmosphère de l'*Enfer*. Elle convenait à son exécution morose, à ses tons blafards et éteints.

Ayant choisi le même passage du poème, Ingres nous donne un tableau où il y a de la grâce, de la volupté. Scheffer, lui, l'ami des âmes froissées par la vie, le peintre sentimental des douleurs morales, demande à l'épisode la souffrance. Par là, il est beaucoup plus près de la poésie de l'*Enfer*.

Le peintre s'est placé au moment où Francesca vient d'achever le récit de son histoire — l'histoire du fatal baiser. Elle s'élance dans le noir tourbillon, suspendue aux épaules de Paolo. L'ouragan infernal qui jamais ne s'apaise les emportera de nouveau pour les faire retomber dans leur supplice.

Françoise, la lèvre tremblante, les larmes aux yeux, est encore toute frémissante des souvenirs qu'elle vient d'évoquer.

« Il n'est point de plus grande douleur que de se souvenir des jours de félicité dans la misère » (2).

Mais son corps si chaste, son profil si langoureux ne sont peut-être pas la réalisation de la fière Françoise de

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, vol. I, p. 156.

(2) *Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.* »

(*Enfer*, chant V, vers 121-123.)



Fig. 23. ARY SCHEFFER, *Paul et Françoise de Rimini*. — Au Louvre

Dante, qui, si orgueilleusement, parle de son amour et stigmatise son mari du nom de Caïn :

« Amour qui au cœur gentil vite s'attache,
enflamma celui-ci pour la belle forme
qui me fut enlevée et le coup dont on me l'enleva encore
Amour qu'à nul aimé ne fait grâce d'aimer [me blesse.
me donna de celui-ci plaisir si fort
que, comme tu le vois, encore il ne m'abandonne,
Amour nous conduisit à une même mort.
Le cercle de Caïn attend celui qui nous ôte la vie. » (1).

Paul se cache le visage comme pour éloigner une dernière vision, la vision de la mort. On dirait qu'il pleure, comme l'indique le poème :

« Durant que l'un des esprits disait ceci
l'autre pleurait. » (2).

Dante, un vieux Dante débonnaire, a ici une expression qui n'est nullement conforme à celle que définit ce passage de l'*Enfer*. Après le récit de Françoise, il tombe « comme un corps mort » (3). L'artiste, pour l'équilibre et la composition de son tableau, ne pouvait réaliser cette indication du texte. Il devait, du moins, donner au visage du poète l'expression douloureuse d'une émotion profonde. Or, le Dante de Scheffer ne souffre pas. Il est plutôt absorbé, dirait-on, par l'enseignement philosophique qu'il cherche à tirer de ce spectacle.

Les ombres des autres pêcheurs charnels, qui ont aussi soumis la raison à la passion, sont crayonnés, d'ailleurs fort bien, dans une demi-teinte. Elles s'en vont aussi, prises par la rafale, deux par deux, continuer l'éternel supplice.

Les corps de Françoise et de Paul, perçant l'opacité de l'atmosphère, si amoureusement emportés dans l'espace, font un contraste saisissant avec l'immobilité des deux poètes.

- (1) *Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,
Prese costui dellia bella persona
Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende
Amor, ch'a null'amato amor perdona,
Mi prese del costui piacer si forte,
Che come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte :
Caina attende chi vita ci spense.*

(*Enfer*, chant V, vers 100-107.)

- (2) *Mentre che l'uno ispirto questo disse,
L'altro plangeva.* (*Enfer*, chant V, vers 140.)

- (3) *E caddi, come corpo morto cade.* (*Enfer*. Chant V, vers 142.)

Nous sommes loin de la fougue et de la force de Delacroix. Scheffer est un sentimental. L'épisode qu'il a choisi est bien celui qui lui convenait, celui où domine le cœur et non la haine et le désespoir.

Ingres et Coupin de la Couperie, les deux Français qui, avant Scheffer, se sont inspirés du même passage dantesque, n'ont vu dans l'épisode que la partie terrestre. Donc, si Scheffer a eu un modèle artistique, ce ne fut pas chez eux qu'il le chercha et pas davantage chez Girodot.

At-il regardé le dessin de Flaxman ? Nous savons qu'il avait pour le dessinateur anglais une très vive admiration. Il nous semble qu'il y a une parenté accusée entre les deux œuvres, surtout dans le mouvement des deux amoureux enlacés. Le groupe des poètes est différent : chez l'Anglais, Dante tombe par terre et Virgile s'agenouille près de lui. D'ailleurs, Scheffer lui-même le reconnaît : « Si, inconsciemment, je me suis inspiré de quelqu'un pour mon tableau de Françoise et Paul, c'est sûrement des dessins de Flaxman » (1).

Alexandre Hesse et Colin, le premier en 1831, le second en 1833, présentent au Salon des tableaux inspirés des mêmes vers dantesques. Se sont-ils souvenus de la toile de Scheffer ? Nous ne pouvons l'affirmer, car nous n'avons trouvé nulle reproduction de leurs œuvres. Le travail de Colin, surtout, aurait mérité d'être mis en parallèle avec celui de 1822. Colin, peintre fécond qui essaya tous les genres, figura dans la phalange romantique et était ami de Delacroix. (2).

(1) Mrs. Grote, *Memoir of the life of Ary Scheffer*, 1860. Appendice D, p. 156.

(2) « Comme ensemble, c'est un tableau manqué. Il n'y a ni couleur, ni dessin, ni caractère. L'artiste n'a pas eu l'air de se douter seulement du contraste qu'il fallait établir entre le plan gauche et le plan droit de son œuvre, entre la pâle et noble figure de Virgile et la tête rouge et hideuse des damnés. On ne sent pas, dans ce tableau, l'atmosphère lourde et brûlante que le Dante répand sur l'*Enfer*. D'un côté, le lac de feu, et les damnés qui s'y tordent ; au-dessus, le tourbillon fatal qui passe ; à gauche, Virgile qui regarde le Dante étendu à ses pieds et près d'eux, Françoise de Rimini et son amant qui retournent à leur supplice. La figure de Virgile est d'un beau caractère et le groupe des deux amants d'une assez bonne composition. Mais le Dante a plutôt l'air de dormir que d'être privé de sentiment, et les damnés, plongés dans le lac de

Le tableau de Scheffer fut exposé au Salon de 1822. Scheffer en fit deux répliques : une en 1835 pour le duc d'Orléans, qui est aujourd'hui à la Collection Wallace, à Londres ; l'autre en 1855 qui figura sur le catalogue de l'exposition organisée après la mort du peintre, avec cette transcription dantesque :

« Hélas ! Que de douces pensées ! Quel ardent désir a mené ceux-ci au douloureux passage ! »

Cette toile qui appartenait à sa fille, Mme Marjolin Scheffer, fut léguée par elle au Musée du Louvre en 1901.

Il reste à savoir où se trouve le tableau de 1822. Peut-être est-ce celui qui figura à l'Académie des Arts de l'ancienne Saint-Pétersbourg.

Les trois tableaux sont pareils. Dans les deux toiles du Louvre et de la Collection Wallace que nous avons pu voir, l'auteur ne change que quelques détails insignifiants. (Par exemple, l'oreille de Françoise presque cachée par les cheveux sur la toile de Londres est, au contraire, très visible dans la toile du Louvre.)

Cette dernière est encore moins colorée. Elle gagne pourtant par un dessin plus serré, un modelé un peu plus vigoureux.

Il faut encore citer une esquisse au Musée de Clermont-Ferrand et l'on sait qu'il existe une copie de plus petite dimension exécutée par un de ses élèves dans l'atelier du peintre et retouchée par lui (1).

En 1846, Scheffer revient à *La Divine Comédie*. Il abandonne l'Enfer pour aller chercher au Paradis Terrestre Dante et Béatrice. Il les rejoint au moment où ils sont prêts à prendre leur vol vers les sphères célestes. (Fig. N° 24). Peut-être l'artiste a-t-il pensé à ces vers :

« Lorsque je vis Béatrice se tournant vers la gauche, qui regardait le soleil : jamais aigle n'y plongeait son regard aussi fixement.

« Et comme on voit un reflet engendré par les rayons directs rejaillir vers le ciel, — tel un pèlerin qui aspire au retour.

feu, ont tout au plus l'air d'hommes qui tâcheraient de s'arracher d'un gûé fangeux. » *Examen critique du Salon de 1833*, sur le tableau de Colin, pp. 6 et 7, par MM. Annet et Trianon.

(1) Mrs. Grot. *Op. cit.*, page 156.



Fig. 24. ARY SCHEFFER. *Dante et Béatrice*. — Au Musée d'Amsterdam

« Ainsi son attitude, pénétrant par les yeux dans mon esprit, régla la mienne, et je fixai le soleil au delà de notre force » (1).

L'analyse du tableau dénote déjà l'application d'Ary Scheffer à émacier les visages et à allonger les corps, ce qui va devenir la caractéristique de ses dernières œuvres. Ses tendances spiritualistes le conduiront vers les sujets religieux qui vont absorber ses dernières années.

Mais Scheffer est d'origine protestante. Il lui manque le mysticisme que lui interdit de posséder une religion basée sur le libre arbitre. Aussi humanise-t-il les sujets religieux.

Le visage de Béatrice, nous l'avons déjà dit, n'a rien d'idéal. Sa pose statique est très affectée.

Dante n'est plus le vieillard de l'autre tableau, type de la tradition depuis que Raphaël l'a pris pour *La Dispute du Saint-Sacrement* et *Le Parnasse*. Cette fois, il est plus jeune. Ses traits sont moins tirés, l'aspect moins farouche. Il est vrai que nous ne sommes plus dans *l'Enfer* et que le visage du poète doit refléter le changement de lieu et la présence de Béatrice. En tout cas, nous croyons voir ici l'influence du portrait peint par Giotto au Bargello.

Il paraît que Scheffer chargea un jeune peintre de copier le portrait que l'on venait de découvrir à Florence et qu'il s'en serait servi pour son tableau. (2) Quelle différence, pourtant, avec la tête austère, due au noble pinceau de Giotto, où, malgré la jeunesse du poète, des rides précoces approfondissent sur cette tête pleine de mélancolie les traits du génie ! (3).

(1) *Cuando Beatrice in sul sinistro fianco
Vidi rivoleta, e riguaradar nel sole :
Aquila si non gli s'affisse unquanco.
E sì come secondo raggio suole
Uscir del primo, e risalire insuso
Pur come peregrin che ornar vuole ;
Cosi dell'ato suo, pere gliò cchi infuso
Nell' imagine mia, il mio si fece,
E fisse gli occhi al sole oltre a nostr' uso.*

Paradis, trad. Hauvette. (Coll. Les Cent chef-d'œuvres étrangers.) Chant I, vers 46-54.

(2) Mrs Grote, *op. cit.*, p. 65.

(3) Le tableau est au musée d'Amsterdam.

Les Douleurs de la Terre, tel est le titre d'une des dernières toiles d'Ary Scheffer, destinée à la chapelle de l'église Saint-Eustache. (1). Elle restera inachevée et figurera dans le catalogue de l'exposition de ses œuvres, en 1859, sous ce titre: *Les douleurs de la terre, s'élevant vers le ciel, se transforment en espérance et en béatitude*.

La propriétaire en était alors Mme Marjolin. Nous n'avons pu savoir où l'œuvre se trouve en ce moment.

Les Douleurs de la Terre sont en quelque sorte le résumé des créations de l'artiste, de ses sentiments, de ses émotions. Les personnages sont : Sainte Monique, Saint Augustin, Mignon, Marguerite, Béatrice, Dante, Paul, Françoise... (Fig. N° 25).

Les âmes s'élèvent vers le ciel. Celles qui sont dans la partie inférieure se débattent contre les douleurs et les souffrances. Celles qui sont en haut ont une expression plus calme et plus tranquille.

Dans ce mouvement qui va de la souffrance au bonheur, nous croyons voir l'ascension qui va depuis le monde du péché — en passant par l'expiation — jusqu'à la joie céleste, cette ascension qui va de l'enfer à travers le purgatoire vers le paradis, vers la lumière, vers le salut.

Pour la conception de ce tableau, Ary Sieffer a sûrement pensé à *La Divine Comédie*. Il y place quatre personnages du poème, ceux-là mêmes qu'il avait traités dans les deux toiles précédentes, dont nous avons parlé.

Paul et Françoise figurent parmi ceux qui souffrent. Paul ne se cache plus le visage. Il lève son regard au ciel pour implorer peut-être le pardon pour lui et pour sa bien-aimée. Paul et Françoise sont précisément les deux pécheurs que le peintre a rencontrés dans l'*Enfer*. Tout de même que dans *La Divine Comédie*, c'est encore Béatrice qui conduit Dante vers le Ciel.

Elle le présente sans doute à la Divinité et de son geste et de son regard émane le désir de sauver le poète en le faisant arriver jusqu'à la vision de Dieu.

Il était tout naturel que Scheffer pensât une fois de plus à *La Divine Comédie*. Il ne pouvait oublier le succès que lui devait sa *Françoise de Rimini*.

Atteint déjà de la maladie dont il ne se guérira pas,

(1) *Mélanges sur Ary Scheffer*, du Correspondant, p. 481, Bibl. Nat.

pendant une nuit d'insomnie, en mai 1854, il écrira à un de ses amis :

« Je ressemble aux damnés de Dante, il ne me manque que le feu extérieur et les visions pour être dans les châtiments dont parle le sublime poète. » (1)

Et l'on sait qu'il travaille au tableau cette même année. Il l'appelle alors *Les Gémissements*. « Je travaille aux *Gémissements* et beaucoup de figures sont très avancées. J'aime le sujet par-dessus les autres que j'ai traités, mais la méfiance dans mon talent augmente tous les jours » (2).

Charles Blanc fit l'éloge des *Douleurs de la Terre* : « Le tableau que nous reproduisons est aussi beau par l'exquise convenance de l'exécution que par la sublimité de la pensée. La couleur en est douce comme celle d'une fresque et pourtant l'ensemble produit tout l'effet qui semble indiqué par le sujet même » (3).

La seule vue de la photographie du tableau nous permet de juger que Charles Blanc enchérissait de beaucoup sur la valeur de cette composition. Les corps disparaissent sous des draperies pour laisser toute l'importance à des têtes d'une beauté malade, les yeux sont presque blancs à force d'être levés vers le ciel. L'expression des visages en perd tout caractère. Une fois de plus, Scheffer avait pensé en poète et ne put s'exprimer en peintre. C'est sûrement le poème dantesque qui lui avait suggéré l'idée dominante de son tableau.

Voisinant avec *La Barque de Dante* de Delacroix, on voit sa *Françoise de Rimini* au Salon de 1822. Il la répétera deux fois. En 1846, il donne *Dante et Béatrice*. En 1857, l'année de sa mort, le peintre travaille encore aux *Douleurs de la Terre*, ne cessant de s'en entretenir avec Dante.

On voit donc que le « sublime poète » accompagna Ary Scheffer durant presque toute sa carrière d'artiste.

*
**

Elève d'Ingres, Chenavard était un grand ami des romantiques et surtout de Delacroix, pour qui il avait

(1) *Id.*, p. 407.

(2) Mrs Grote, *op. cit.*, 1860, p. 108.

(3) Ch. Blanc, *Histoire des peintres. Ecole française*, III vol., page 14.



Fig. 25. ARY SCHEFFER. *Les Douleurs de la Terre*

une grande admiration et avec qui il s'entretenait des heures entières, lui confiant ses idées et ses projets. La passion de la lecture s'alliait chez lui à une grande curiosité d'esprit. *La Divine Comédie*, une des œuvres révélées avec tant d'éclat par le Romantisme, ne pouvait manquer de figurer parmi ses livres de prédilection. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce qu'il s'en soit inspiré, lui aussi.

Il ne profitera pas beaucoup des leçons d'Ingres et sa technique sera aussi très éloignée de celle de Delacroix. A l'âge de vingt ans, il se met à parcourir musées et bibliothèques. Il passera la plus grande partie de sa vie dans la Chapelle Sixtine, dans les galeries du Vatican, de Florence, dans les Palais de Venise et de Milan. Au lieu de regarder la nature, il copie, il dessine sans cesse des tableaux, des fresques, des ornements, des morceaux d'architecture et de sculpture. Il ne considère parfois ni la valeur, ni la beauté de ses modèles. Il le confesse lui-même, à propos de son voyage à Florence : « J'ai croqué de fort vilainés choses, par préjugé. Je suis en Italie et le morceau est ancien » (1).

Ce fut en Italie qu'il rencontra Overbeck et Cornelius, les deux Allemands qui voulaient soumettre l'art à l'expression des idées philosophiques. Il pensa aussitôt à exprimer par des figures la philosophie de l'Histoire humaine. Il continuera dans les musées et bibliothèques de France ses recherches commencées en Italie. Pour ordonner ses idées et la documentation excessive qui emplissait son cerveau, il lui fallait de longues années. Pour les exprimer, il eut l'ambition de décorer un édifice public. Son rêve faillit s'accomplir. La décoration du Panthéon lui fut confiée.

Le monument païen de Soufflot, destiné au culte de Sainte Geneviève, avait été transformé en nécropole illustre par un décret de l'Assemblée Constituante du 4 avril 1791. L'Empire voulut réaliser le vœu de Louis XV et le monument fut rendu au culte. Avec la dynastie des d'Orléans, on revient à la loi de la Constituante. Tout de suite après la Révolution de 1848, l'Administration des Beaux-Arts songe à entreprendre une grande œuvre : la décoration intérieure du monu-

(1) Théophile Silvestre; *Histoire des peintres vivants*, p. 112.

ment. C'est alors que Chenavard, présenté par Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, fut introduit chez le Ministre de l'Intérieur Ledru-Rollin, et lui montra une quantité de dessins historiques ou symboliques, relatifs à la philosophie de l'histoire, qui devait être le grand motif de la décoration du Panthéon. « Après deux jours de réflexion, dit Charles Blanc et après avoir bien voulu nous consulter, le Ministre confia la décoration du temple à Chenavard et lui ouvrit un crédit de 30.000 francs » (1).

Dépourvu de toute originalité, Chenavard fait appel à toutes ses copies, ses réminiscences, et, assisté de quatre pensionnaires de Rome, il se met au travail. Il terminera cinquante dessins et une vingtaine de grandes compositions, celles qu'on appelle en général cartons, mais qui sont les originaux mêmes qui devaient être marouflés, c'est-à-dire collés sur le mur. L'artiste a imaginé de peindre en clair-obscur presque toutes ses compositions. La couleur était réservée pour les dorures qui devaient encadrer les sujets et pour les moulures architectoniques. En outre, il ménageait quelques légers glacis colorés et vernis dans certaines parties de la composition. Cette concession à la couleur et cet encadrement éclatant devaient racheter ce que le camaïeu aurait eu de trop monochrome. Comme toujours, Chenavard montre qu'il professe la négation de la couleur. Pour lui, la peinture n'est que le contour linéaire et le modelé par les ombres.

En 1851, au lendemain du coup d'Etat, Montalambert court à l'Elysée et demande que le Panthéon soit de nouveau restitué au culte de Sainte Geneviève. Les journaux ultramontains commencent une campagne contre les décorations qui — disaient-ils — étaient outrageantes pour l'église et ruineuse pour l'Etat. « A partir du moment où j'ai vu s'agiter l'opposition de la sacristie, confesse Chenavard, je conçus la plus vive inquiétude sur l'avenir de mon œuvre » (2).

Il avait raison. L'Empire arrêta la décoration du Panthéon. Ainsi disparut l'œuvre de presque toute sa vie d'artiste. Ses cartons restèrent abandonnés dans le dépôt des marbres pendant vingt ans. Ils furent ensuite donnés par l'Administration des Beaux-Arts à

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 114.

(2) *Op. cit.*, page 116.

l'Hôtel de Ville de Lyon. Ils sont aujourd'hui au Musée de la même ville.

Plusieurs de ses compositions se rapportent à notre travail. Parmi les trois cartons que Charles Blanc indique comme disparus, un d'entre eux, celui des poètes italiens, représentait Dante et Béatrice. C'est Théophile Gautier qui nous le décrira : « Dans une belle campagne sur les bords de l'Arno ou du Tibre, le peintre a placé les poètes italiens qui caractérisent chacun une espèce d'amour. Dante, incliné sur le corps de Béatrice morte, représente l'amour douloureux qui se nourrit de regrets et n'a d'espérance que pour l'autre vie, l'amour abstrait, idéal, théologique... Pétrarque, se promenant avec Laure, symbolise l'amour pur encore, raffiné par les subtilités platoniques, mais sensible à la beauté. Le Tasse en costume de seigneur, l'épée au côté, courtise la princesse Eléonore avec une galanterie chevaleresque. De l'autre côté, Boccace, assis près de Fiammette en gaie compagnie de Decameron, raconte une de ses histoires joyeuses. Dante est l'amour de l'âme, Pétrarque l'amour du cœur, Tasse l'amour de tête, Boccace l'amour des sens » (1).

Dans la seule peinture en couleurs qui aurait du occuper le centre de la croisée sous la coupole et qui devait résumer les événements religieux, politiques et sociaux, depuis le commencement du monde jusqu'à la Révolution française, presque tous les grands hommes seraient représentés : On voit Dante dans un des dessins, à côté de Michel-Ange, Galilée et Shakespeare, avec son manteau et le béret florantin. Cette composition, devait être entourée de peintures en clair obscur, dont les dessins sont aussi au Musée de Lyon.

Pour le bras inférieur de la croix, celui qui regarde la porte d'entrée, Chenavard prend comme sujet la mort de Jésus-Christ et la Résurrection. Dans les autres bras de la croix, il place l'histoire religieuse du châ'timent et de la récompense : Paradis, Purgatoire et Enfer. Pour ces trois compositions, pas de doute, il a demandé son inspiration à *La Divine Comédie*.

Le Paradis (Fig. N° 26) est la moins dantesque des trois compositions. En tout cas, le vol de Dante et de

(1) *L'Art Moderne*, Paris, 1856, p. 56.



Fig. 26. Paul CHENAVARD. *Le Paradis*. — Au Musée de Lyon

Béatrice nous fait penser au vol des deux amoureux vers le VIII^e ciel, le ciel des étoiles; où ils assistent à l'apothéose de Marie.

Pendant ce vol, Dante obéit à Béatrice qui lui dit de regarder la terre. « Mon regard se reporte sur les sept planètes et je vis notre globe si petit que je souris de sa pauvre apparence. » (1).

C'est aussi la Vierge Marie que Chénavaud place au ciel, entourée de Saint Pierre et de Saint Jean, deux des âmes que Dante groupe également autour de la Mère du Christ. Derrière la Vierge, des anges jouent et chantent. Le poète nous parle de ces flammes brillantes qui entouraient la Vierge, « chantant *Regina Cœli* avec tant de douceur que jamais il n'a plus oublié le plaisir qu'il en a éprouvé » (2).

Au centre du dessin du *Purgatoire* (Fig. N^o 27), le musicien Casella, qui avait mis en musique les ballades de Dante, chante celle qui commence par « L'amour qui tourmente mon esprit ». (3) Sur la terre, le chant avait le don de calmer les inquiétudes du poète : de même, au *Purgatoire*, les âmes venant d'arriver dans la barque — qui, dans le dessin, est encore là — s'arrêtent, entourent le musicien dans des attitudes légères et frivoles et l'écoutent avec délices.

Bientôt Caton, le gardien du *Purgatoire*, viendra reprocher aux âmes leur peu de zèle et leur fera prendre à chacune leur chemin. (4).

Au premier plan, on voit les avares gisant par terre, quelques-uns, conformément à la description dantesque, la face entièrement tournée vers le sol. (5). Peut-être y a-t-il parmi eux le Pape Adrien V, celui qui, dans le *Purgatoire* dantesque, explique pour quelle raison la Justice a cloué leurs yeux par terre, le même qui apitoiera Dante à un tel point que celui-ci tombera respectueusement à genoux (6).

Le serpent, symbole de la tentation, qui apparaît dans le vallon où se sont retirées les ombres des grands prin-

(1) *Paradis*, Chant XXII, v. 133-135.

(2) *Id.*, Chant XXIII, v. 127-129.

(3) *Purgatoire*. Chant II, v. 112.

(4) *Id.* Chant II, v. 119-123.

(5) *Id.* Chant XIX, v. 72.

(6) *Id.* Chant XIX, v. 127-132.



Fig. 27. Paul CHENAVARD. *Le Purgatoire*. — Au Musée de Lyon

ces et des seigneurs, Chenavard le place tout près des avarés (1). Les deux anges, armés du glaive flamboyant, chargés de garder pendant la nuit la vallée, représentant le commandement inflexible de Dieu et dont la présence fait fuir le serpent, sont aussi dans le tableau (2).

Les gourmands, groupés à gauche, au pied d'un arbre, tendent les bras vers les fruits qu'ils ne pourront jamais atteindre (3). Dans son désir de faire des corps râblés et potelés, Chenavard est infidèle aux indications du poète qui voit de pauvres âmes « aux yeux obscurs et creux, le visage pâle et tant amaigri que la peau se moulait sur les os » (4). Un peu plus loin, les orgueilleux, chargés de blocs de pierre, comparables aux cariatides, contractent leurs corps selon l'accablement de leur charge (5).

Par un sentier percé dans la montagne, les âmes purifiées font leur ascension vers le ciel. Dante les fait d'abord passer par le Paradis terrestre, qu'il situe au sommet de la montagne du Purgatoire. C'est là qu'il trouve Paul, auteur des Epîtres, sous le costume d'un guerrier, maniant une épée brillante et pointue qui lui a fait peur (6). C'est peut-être ce même personnage que l'artiste a voulu représenter à droite sur les nuages.

L'*Enfer* (Fig. N° 28) est un mélange de la poésie dantesque et des imaginations de l'art antique. Une femme nue roule éternellement sur une roue, comme Ixion. Lasses, les Danaïdes s'efforcent à remplir un tonneau sans fond, tandis que sur le flanc de la roche un vautour dévore le cœur de Prométhée. A gauche trônent les souverains de l'*Enfer*, Pluton et Proserpine. A leurs pieds, Cerbère, l'horrible chien à trois gueules qui apparaît aussi dans l'*Enfer* dantesque. Derrière eux, Dante et Virgile regardent l'affreux spectacle.

On a voulu voir aussi dans un des damnés qui roule le rocher un personnage de la Mythologie: Sisiphe (7). Il nous semble que l'artiste aurait pu penser aux avarés

(1) *Id.* Chant VIII, v. 97-98.

(2) *Id.* Chant VIII, v. 26-27 et 107-108.

(3) *Id.* Chant XXIV, v. 106-111.

(4) *Id.* Chant XXIII, v. 22-24.

(5) *Id.* Chant X, v. 136-137.

(6) *Id.* Chant XXIX, v. 140-141.

(7) Charles Blanc, *Exposition des cartons de Chenavard pour la décoration du Panthéon*, 1876, p. 38.



Fig. 28. PAUL CHENAVARD. *L'Enfer*. — Au Musée de Lyon

de Dante qui roulent des poids lourds à la force de leur poitrine. Leur visage apparaît comme voilé de ténèbres et les rend méconnaissables (1). Chevanard se contente de le leur cacher.

Au milieu du dessin, Agnolo Brunelleschi, un des damnés du cercle des voleurs, dans lequel on assiste à la transformation des hommes en serpents et vice-versa. Avec les pattes du milieu, le serpent — qui est un autre damné — lui ceint le ventre et avec celles d'en haut il s'empare de ses bras, puis il lui mord les joues. Ses pattes inférieures, il les étend le long des cuisses de sa victime, entre lesquelles il darde sa queue, la redressant par derrière, sur les reins. Agnolo se transformera aussi en serpent et l'ensemble donnera un monstre que l'artiste n'a osé représenter (2).

A droite, l'hydropique Adam, travailleur de métaux, falsificateur de florins d'or. La maladie lui disproporcionne le corps, mais Chenavard lui a fait des épaules trop larges pour la pensée du poète qui le compare à un luth, aux jambes près (3). La femme renversée à côté d'Adam est sans doute Myrra, une des femmes enragées qui, dans ce même cercle, avait arrêté les yeux de Dante (4).

A gauche de Brunelleschi, Gianni Schichi mord dans le cou d'un autre faussaire (5). Tout près d'eux, passe la procession des hypocrites, vaincus, accablés sous le poids des chapes de plomb. Ils passent sur le corps de Caïphe, cloué par terre comme s'il devait sentir le poids de toutes les hypocrisies du monde. Un autre, enlisé jusqu'aux genoux, représente probablement son beau-père, placé par Dante dans la même posture que Caïphe (6).

Au premier plan, pour la rivière, l'artiste s'est rappelé plusieurs passages de l'*Enfer*. Une barque transporte les âmes comme sur l'Achéron (7). Les damnés s'y accrochent peut-être en souvenir de la toile de Delacroix. D'autres sont enfouis dans l'eau jusqu'aux

(1) *Enfer*. Chant VII, v. 27 et suiv.

(2) *Id.* Chant XXV, v. 50 et suiv.

(3) *Id.* Ch. XXX, vers 49-51.

(4) *Id.* Ch. XXX, v. 37-38.

(5) *Id.* Ch. XXX, v. 28-33.

(6) *Id.* Ch. XXIII, v. 118-123.

(7) *Id.* Ch. III.

cils ou jusqu'à la gorge, comme sous le Phelegeton (1); un autre ne montre que la plante de ses pieds qui flam-bent comme il arrive aux simoniaques du huitième cercle (2).

En haut, la rafale des luxurieux. Parmi eux, Fran-çoise et Paul. Ils sont flagellés et tourmentés par des démons. L'artiste s'y montre plus cruel que le poète, chez lequel il n'y a que le vent qui jamais ne s'apaise, ne leur permettant aucun repos.

L'idée des démons a dû venir du *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Devant le dessin de Chenavard, on voit bien que tout ce qu'il a fait n'est pas le fruit de ses études ou de son imagination. Il répète ce qu'il a vu et copié. Si l'on regarde attentivement son *Enfer*, on arrive à croire que Chenavard n'eut devant les yeux que l'œuvre de Michel-Ange, surtout le *Jugement Dernier* et le plafond de la Chapelle Sixtine.

Par exemple, la figure où Charles Blanc a reconnu Sisyphe est la même que celle placée par Michel-Ange à gauche du « Désespoir ». Chacune des figures du groupe que forment un diable avec deux damnés en haut, à droite, a sa correspondante dans les figures du *Jugement Dernier*. Adam, malgré sa déformation, a une pose à la Michel-Ange, dans le genre de celle du Noë de la voûte de la Chapelle Sixtine. Dans l'eau, on voit un damné qui cherche à remonter sur la rive pour s'échapper. Ce sont les mêmes mains que celles de l'homme, dans la même position, de la *Bataille de Cascina*. La Danaïde qui puise l'eau a le même mou-vement que l'homme qui, dans la même bataille, penche sa main sur la rivière. A peine une différence : la Danaïde se sert du bras droit et l'homme du bras gauche.

Les réminiscences à établir seraient si nombreuses qu'on y renonce vite. Le manque de goût est partout, surtout dans les diables d'en haut et la rafale des luxurieux. Parfois, il a des morceaux assez heureux, comme le groupe formé par Casella et les âmes qui l'écoutent dans le Purgatoire et le groupe des Danaïdes. Mais, d'une façon générale, nous pouvons affirmer que le peintre manque tout à fait de style.

Le tableau *L'Enfer*, du Musée de Montpellier, exposé au Salon de 1846, est l'original dont le dessin du

(1) *Id.* Ch. XII, v. 103-117.

(2) *Id.* Ch. XIX, v. 25.

Panthéon représente l'agrandissement. Chenavard disait que cette toile était l'esquisse terminée qu'il avait voulu peindre en plus grandes proportions (1). Il n'y a pas mis ce qu'il y aura pour le Panthéon d'inspiration antique. Il n'y place que les dieux des Enfers mythologiques : Proserpine et Pluton. Malgré qu'il cherche dans le tableau à être presque exclusivement dantesque, les deux poètes Dante et Virgile n'y figurent pas. Quelques personnages ont une attitude différente de celle qu'ils auront dans le dessin. Beltran et Boin ne suivant pas la procession des hypocrites. A côté d'Agnollo Brunelleschi, il place une femme mordue aussi par un serpent, d'ailleurs dans une attitude très laide. Les luxurieux sont en nombre assez réduit. Le tableau y gagne d'être plus dégagé et moins confus.

Chenavard veut rendre visible l'horreur de l'Enfer, mais malgré les contorsions des corps et les tourments des damnés, le tableau demeure loin de l'atmosphère dantesque. Nous n'éprouvons aucune émotion.

(1) Thoré, Salon 1846, p. 188.

CHAPITRE V

Une recrue imprévue de Dante.

Corot peint un paysage de l'Enfer.

Comment Corot, le peintre des idylles champêtres et des silencieuses mélancolies du soir, est-il arrivé à Dante ? Comment le peintre des paysages propres à la méditation et à l'apaisement, plein de tendresse et de sérénité, a-t-il pu comprendre la poésie de l'*Enfer* ?

Nous n'aurions point été étonnés de le voir s'empres-
sant des beaux paysages du Paradis Terrestre, où ses cou-
leurs d'allégresse auraient trouvé à se mettre en valeur.
L'atmosphère sombre et orageuse de l'*Enfer* ne s'ac-
corde pas avec les tons roses et la douceur recueillie
qu'on est habitué à trouver chez Corot.

Ce qui surprend le plus dans son cas, c'est qu'il
vient à Dante alors que le Romantisme n'est plus
qu'un souvenir. Nous croyons que c'est son grand ami
Dutilleux, intime aussi de Delacroix — le plus dantes-
que des peintres — qui l'aura conduit à Dante. C'est à
Dutilleux que Corot parle pour la première fois de son
tableau dans une lettre du 4 janvier 1858 :

« Je vous trace de l'autre côté trois projets de
tableaux que je vais entreprendre. »

Ces trois croquis portent le titre et des indications
complémentaires. Sur celui qui nous intéresse, on lit :
« Le Dante et Virgile, huit pieds, le jour naissant. » (1)
C'est encore chez Dutilleux, à Arras, mais l'année
d'après, qu'il exécutera le fusain pour ce tableau qui est
au Musée du Louvre.

On voit qu'il donne suite à son idée et qu'il y tra-
vaille. L'un des albums de 1858 contient un croquis
représentant un bond de panthère surpris au Jardin

(1) Alfred Robaut et Moreau-Nélaton, *L'œuvre de Corot*,
1903, t. I, page 178.

des Plantes (Fig. N° 29). On trouvera encore d'autres dessins préparatoires, comme une ébauche de Dante et deux bustes (Fig. N° 29). Le 27 novembre de cette même année, dans une lettre à un de ses amis qui était en Italie, il écrit :

« J'ai entrepris plusieurs choses; d'abord Le Dante et Virgile, tout le commencement de l'*Enfer*... »

Il lui enverra même à deux reprises des croquis des œuvres qu'il prépare, dont un *Dante et Virgile* qui sera le croquis de l'œuvre définitive. (1)

L'analyse du tableau nous prouve que Corot s'inspira — comme il le dit lui-même — du commencement de l'*Enfer* (Fig. N° 30).

Les premiers vers du poème nous montrent Dante égaré dans une forêt obscure, véritable abîme où aucun rayon de soleil ne pénètre. Après une nuit d'effroi, il a pu gagner le pied d'une colline au sommet éclairé de soleil. C'est alors que trois bêtes féroces, une panthère, un lion, une louve, l'empêchent de gravir cette hauteur. Surtout l'apparition de la louve, « par la terreur qui sortait de son aspect », lui fait perdre tout espoir de s'échapper. Virgile, envoyé par Béatrice, lui apparaît pour le sauver. Certainement, l'artiste ne tient pas compte du symbolisme de ce passage où le soleil représente la grâce divine, la forêt obscure l'état de péché et les trois bêtes des passions humaines, la luxure, l'orgueil et l'avarice. Il prend au pied de la lettre la description dantesque. Il nous représente Dante et Virgile assaillis par les trois bêtes, juste au pied de la colline. La pose des trois animaux, très bien étudiée, est conforme à la description dantesque. La panthère au « pelage tacheté » est bien la panthère du poème, « légère et très rapide ». (2) Le lion, la queue en l'air, les yeux démesurément ouverts, a « cette rage affamée », au point que « l'air en paraissait avoir de l'épouvante ». (3) C'est la louve qui correspond le mieux au texte. C'est la louve qui « de tous les désirs semble

(1) *Id.*, p. 190.

(2) *Una lonza leggièra e presta molto,
Che di pel maculato era coperta.*

(*Enfer*. Chant I, v. 32-33.)

(3) *...Con rabiosa fame,
si che pareva che l'aerne temesse.*

(*Enfer*. Ch. I, v. 47-48.)

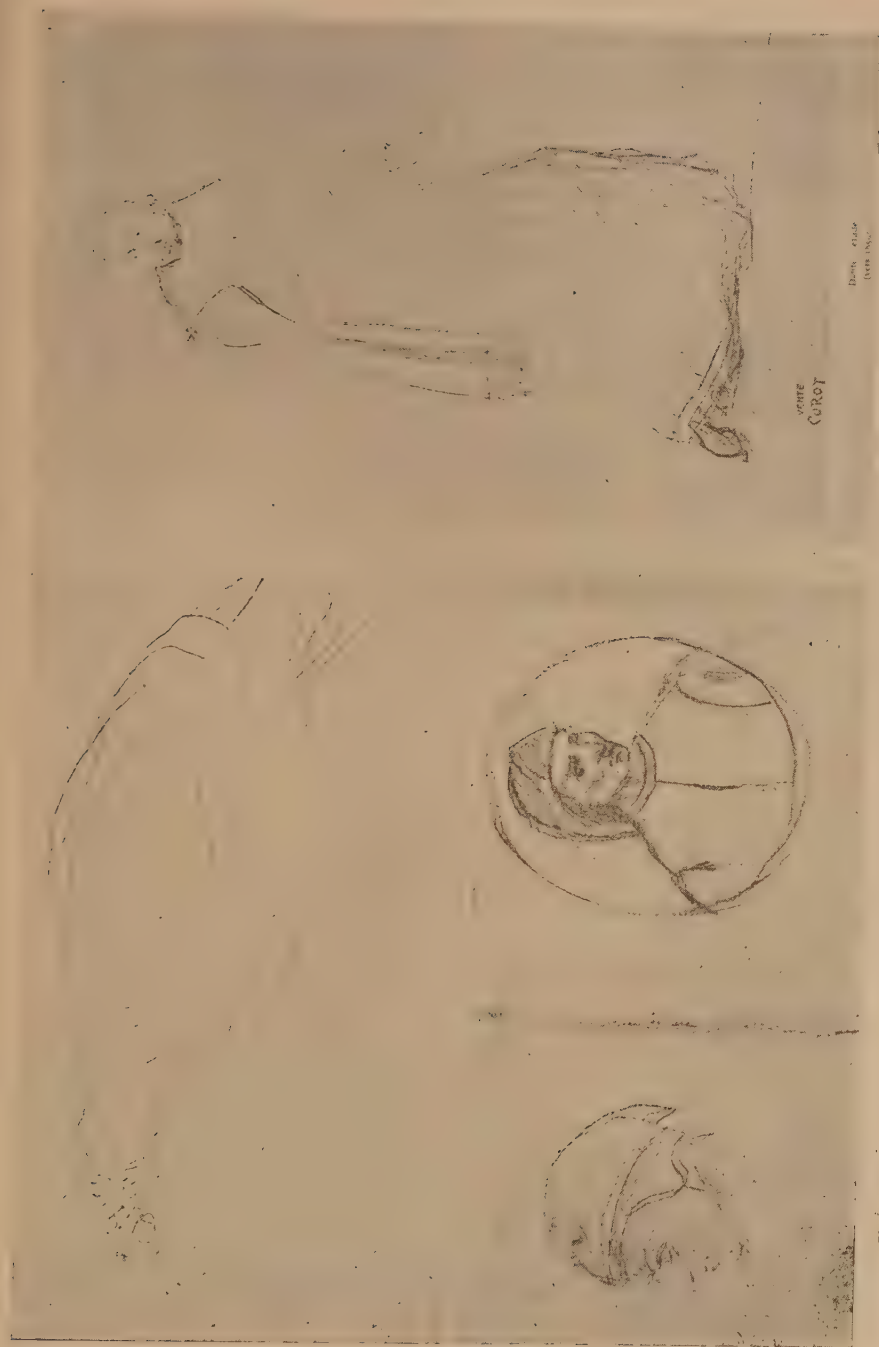


Fig. 29. Conon. Dessins préparatoires pour le « Dante et Virgile »

chargée en sa maigreur », et qui lui fait perdre l'espoir de s'élever plus haut. (1). Le peintre la représente maigre, les yeux congestionnés. Il s'est avisé de la mettre plus près de Dante. Celui-ci, vraiment effrayé, se serre contre Virgile comme pour lui demander protection :

Aide-moi contre elle, illustre sage
Car elle fait trembler mes veines et mon cœur (2)

Virgile lui conseille de le suivre. De sa main gauche, le bras étendu, il indique le chemin, mais non vers la montagne où le soleil brille ; le chemin sera plus long. Dante arrivera au Paradis où Béatrice l'attend, mais il faut qu'il voie l'Enfer où l'on entend des cris désespérés, où les damnés vivent les affres d'une seconde mort, et le Purgatoire où les tourments s'allègent de l'espérance d'être admis un jour parmi les bienheureux.

Le groupe formé par les deux poètes a un très joli mouvement. Le manteau sombre de Dante contraste en s'harmonisant avec la toge claire de Virgile.

Le paysage est triste et dramatique. Les arbres, à gauche, presque morts ; à droite, serrés les uns contre les autres, avec un feuillage sombre qui donne l'impression de la forêt sauvage et âpre qui a tant effrayé le poète. La photographie ne nous laisse pas percevoir distinctement la paroi à pic de la colline dantesque, ce qui doit augmenter la dureté du paysage.

Quant aux animaux, on les a comparés à ceux de Barye (3). M. Moreau Nélaton affirme que le grand peintre animalier vint lui donner un coup de main et lui construisit des fauves d'une anatomie impeccable. Malgré cela, à l'en croire, Corot estima qu'il leur manquait la poésie du poète et il finit par les reprendre entièrement (4). En effet, la panthère du croquis pris au Jardin des Plantes se rapproche beaucoup de celle

(1) *...che di tutte brame
sembiava carca nella sua magrezza.*
(*Enfer*. Ch. I, v. 49-50.)

(2) *Ajutami da lei, famoso saggio,
Che ella mi fa tremar le vene e i polsi !*
(*Enfer*. Ch. I, v. 89-90.)

(3) Paul Mantz. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} nov. 1861, et Xavier Nogaret, *idem*, 1859.

(4) Alfred Robaud et Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 191.



Fig. 30. COROT. *Dante et Virgile*. — Au Musée « Fines Arts », à Boston

du tableau. L'accord qu'on constate entre les animaux du poème et ceux de la toile confirme les affirmations du critique.

N'ayant pu voir l'original qui est au Musée de Boston, notre critique s'est appuyée sur une reproduction photographique. Il nous paraît donc intéressant de nous reporter aux critiques du temps.

« Jusqu'ici, dit Paul de Saint-Victor, nous n'avions que de la sympathie pour le talent de M. Corot ; il nous force à l'admiration. Son *Dante et Virgile* du dernier Salon est l'idéal du sinistre. Une sombre harmonie règne dans la forêt sauvage. La scène entière respire l'horreur sacrée de *La Divine Comédie*, sa mélancolie majestueuse, son incomparable mystère. C'est le plus beau voyage accompli dans l'*Enfer* de Dante depuis la *Barque* d'Eugène Delacroix. » (1)

L'auteur de l'article de la *Gazette des Beaux-Arts* remarque que « tout est en deuil, tout est sinistre dans cette scène ». (2)

Corot ne s'était pas mépris sur les mérites de son travail. M. Georges Rodrigues obtint qu'il en fit pour lui une réduction, en 1875. Devant cette toile, laissée pendant vingt ans au mur de l'atelier, il s'écrie plein d'enthousiasme : « Mais c'est superbe, je ne puis me figurer que c'est moi qui aie fait cela ! » (3).

C'est Dante, décidément, qui a permis à Corot de montrer le côté dramatique de son génie. Certes, il avait déjà donné une preuve de sa compréhension du drame. Dans *L'Incendie de Sodome* qu'il s'est vu refuser au Salon de 1843, le paysage revêtait déjà une profonde désolation. Dans *Macbeth* qu'il présente aussi au Salon de 1857, il avait su associer les figures au drame de la nature. Mais c'est par son *Dante et Virgile* que Corot se montre capable de comprendre même la tragédie. Son tableau est comme une annonce des horreurs vers lesquelles Virgile conduit le poète florentin.

On regrette d'autant plus que l'État français n'ait

(1) *L'Artiste*, juillet 1859, p. 32.

(2) Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1861.

(3) Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 281.

pas su retenir ce tableau, offert par le peintre lui-même pour quinze mille francs. Il est allé enrichir le Musée *of Fines Arts* de Boston. Les admirateurs de Corot et les lecteurs de Dante y perdront de se réunir dans une même émotion.

CHAPITRE VI

*Un rêve de Doré : l'illustration de La Divine Comédie.
Ses émules : Etex et Yan d'Argent.*

La Divine Comédie avait de bonne heure tenté les miniaturistes, puis les illustrateurs. Rien d'étonnant qu'à l'âge d'or de l'illustration en France, au moment où Dante, popularisé par le Romantisme, était dans tous les cœurs et dans tous les esprits, on trouve plusieurs artistes qui réclament l'honneur de l'illustrer. Si quelqu'un devait être surtout attiré par Dante, c'était Doré. Il a le sens dramatique comme le poète. Il voit par oppositions vigoureuses. Il aime la véhémence, l'outrance. Il les aima dès sa prime jeunesse.

Depuis l'enfance, on lui avait reconnu une fantaisie toute puissante. « Quand il racontait, les éléments factices prenaient dans sa bouche plus de couleur et de vérité que la réalité même. » (1) Il donnait libre cours à son imagination, dessinant partout, sur son ardoise, sur ses livres. Parmi les dessins de son enfance conservés dans sa famille, on voit une illustration de l'*Enfer* (2) où déjà se fait jour la tendance à interpréter le mouvement et la fougue de la description dantesque, effort colossal chez un enfant à peine âgé de dix ans.

Quelle qu'eut été la réalisation enfantine de cette pensée dantesque, le fait qu'elle se soit formée dans l'esprit du jeune Doré prouve mieux qu'aucun autre témoignage combien le poète florentin était alors d'actualité. Dans les longues soirées d'hiver qui virent l'enfant dessiner gravement des bonshommes dont il

(1) Blanche Roosevelt, *La vie et les œuvres de Gustave Doré*, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur. Ouvrage traduit de l'anglais par Du Seigneur, p. 17.

(2) *Op. cit.*, pp. 11 et 12.

Dans cet ouvrage sont reproduits deux dessins datés de 1842.

ornait ses cahiers, il dut sûrement entendre parler de l'*Enfer* dantesque. Son imagination l'a amené à donner une forme aux visions évoquées devant lui. Ces visions, il ne les oubliera plus jamais. A l'âge de vingt-trois ans, il commencera l'illustration de *La Divine Comédie* et il a donné, en plein Réalisme, une œuvre purement romantique.

D'autres tempéraments romantiques aussi, comme Daumier et Millet, n'ont pu résister au nouveau courant. Dante aura peut-être contribué à écarter l'illustrateur du mouvement général qui entraînait les contemporains de Flaubert et de Courbet.

Il a fait 75 compositions pour l'*Enfer*, 42 pour le *Purgatoire* et 18 pour le *Paradis*.

L'essence même de la dernière partie de l'œuvre l'éloigne du poète. Dans le *Purgatoire*, il n'est pas tout à fait à son aise. Par contre, il a su se pénétrer merveilleusement de l'atmosphère de l'*Enfer* en saisissant très bien le tragique qui s'en dégage et en comprenant la peinture vigoureuse et plastique du poème.

Parfois, il s'éloigne du texte, sacrifiant à l'effet la fidélité de la représentation. Dans d'autres cas, il est trop littéral et même trop réaliste, il n'a pas bien compris la structure compliquée du huitième cercle, mais il est presque toujours en harmonie avec la sombre poésie du poète.

La forêt où Dante s'est égaré est bien la forêt redoutable du poème. Elle s'éclaire quand il rencontre Virgile et redevient tortueuse et sauvage quand ils prennent le chemin de l'enfer. Parmi les cinq illustrations du premier chant, il y en a deux vraiment très belles : celle où la panthère apparaît à Dante dans une admirable attitude sculpturale de puissance et d'agilité et la quatrième, celle où la louve poursuit les poètes, surtout à cause de la magie brillante de la lumière qui les éclaire.

Il y a quelque chose de religieux et de mystique dans le dessin qui précède l'entrée de l'enfer, et dans le dernier, quand les deux voyageurs, après leurs pérégrinations souterraines, revoient de nouveau le ciel et les étoiles.

Entrant proprement dans l'enfer, on voit l'artiste pleinement inspiré, dessiner de puissantes et caractéristiques compositions. On ne peut nier que souvent, il n'égale pas la fantaisie du poète. Comment reproduire, par exemple, Lucifer, ce monstre gigantesque à trois

visages, l'un rouge, l'autre blanc-jaunâtre, le troisième noir, avec trois paires d'ailes pareilles à celles des chauve-souris dont le mouvement fait se congeler l'eau du Cocyte ? Comment le représenter, enfoncé dans la glace jusqu'au milieu de la poitrine, laissant sur ses trois mentons s'écouler des pleurs mêlés de bave sanglante et broyant dans ses trois bouches les trois pêcheurs qui personnifièrent la plus grande trahison : Brutus, Cassius et Judas ? (1) Malgré ses recherches, malgré le souci avec lequel il tente de suivre de près la poésie, sa composition n'arrive pas à placer devant nos yeux ce qu'évoque la description dantesque.

Par contre, Caron garde une attitude énergique sur sa barque qui traverse l'Achéron ; il est bien le vieillard infernal à la barbe blanche, aux yeux de flamme, brutal et sanguinaire (2). (Fig. N° 31). Minos, l'horrible Minos, ceint de sa queue énorme, inspire l'épouvante, en face des pauvres damnés qu'il doit juger. (3) Très curieux, le Minotaure à tête de lion qui garde le cercle de ceux qui firent violence au prochain (4). Plutus du cercle des avarés (5) est une création parfaite. On le dirait menaçant et humble, féroce et lâche. Les Erinnyes (6) ne sont pas vieilles mais vieillies. On voit encore les traces de leur antique beauté. L'on ne sait s'il vaut mieux admirer, chez les Centaures qui parcourent les rives du fleuve de sang, le Phélegeton, perçant de leurs flèches les pêcheurs qui y sont plongés (7), l'agilité et le mouvement dont il anime ces quadrupèdes ou le caractère humain qu'il fait prédominer chez eux. Les démons qui se trouvent surtout dans le huitième cercle pour surveiller les imposteurs condamnés à rester dans la poix bouillante (8), Doré leur donne dans ses plaisanteries une rage infernale et comique qui les caractérise.

Si Cerbère ne nous donne pas tout à fait l'impression du monstre aux trois gueules, aux yeux rouges et à la barbe ternie et noirâtre, au ventre large et aux mains munies de griffes qui agrippent les esprits, les écor-

(1) *L'Enfer*. Chant XXXIV, vers 34-67.

(2) *Id.* Ch. III, v. 82 et suiv.

(3) *Id.* Ch. V, v. 4 et suiv.

(4) *Id.* Ch. XII, v. 12-13.

(5) *Id.* Ch. VI, v. 115.

(6) *Id.* Ch. IX, v. 45.

(7) *Id.* Ch. XII, v. 56 et suiv.

(8) *Id.* Ch. XXI, v. 27 et suiv.



Fig. 31. Doré. *Carn.* Illustration de *L'Enfer*

chent et les écartèlent (1), Géryon, image de la fraude (2), est d'une conception des plus heureuses. Surtout le voyage de Dante et Virgile sur le dos de Géryon, est, au point de vue artistique, un des meilleurs dessins de Doré (Fig. N° 32). Sa face est bien celle d'un homme juste aux yeux doux. Son corps couvert de poils, aux pattes à griffes, se termine en queue de serpent. Les ailes sont de l'invention de l'artiste. Géryon nage dans l'air comme on nage dans l'eau. Il franchit l'abîme avec les deux poètes sur ses affreuses épaules. Dante a peur. Virgile le serre contre lui. Tout est admirable : l'attitude des poètes, le grand monstre qui perce l'air, le paysage qui nous donne l'impression de l'abîme.

Dans les compositions de Doré, ce qu'il faut surtout admirer, c'est la façon parfaite dont l'artiste a su saisir la correspondance que le poète établit entre la faute commise, le châtiment et le paysage.

Les avares et les prodigues qui n'ont pas connu dans ce monde l'exacte valeur des choses, roulent des poids énormes tantôt en avant, tantôt en arrière (3). Ils n'ont pas réussi à être reconnus par Dante. L'artiste leur cache le visage, profite de l'occasion pour nous donner des corps splendides ; seulement les poids contre lesquels ils s'évertuent ne correspondent pas, par leur matière, à l'effort colossal qu'ils déploient.

Les colériques sont condamnés à se baigner perpétuellement dans le Styx, marais au flot ténébreux (4) que l'artiste a très bien compris. Si dans le passage de la barque, Doré n'a pu oublier le souvenir de Delacroix, par contre, dans la première composition, quand les deux poètes s'approchent du fleuve infernal, il fait une œuvre aussi originale que belle. La mêlée des corps des damnés forme une tache très curieuse. Au milieu, debout, les deux poètes. Dante a peur. Virgile dans les plis de son manteau le serre contre lui. Ce groupe n'est pas précisément la réalisation de l'idée du poète. Mais l'effet est beaucoup plus intéressant.

Le supplice inventé par Dante pour les suicidés est certainement des plus poétiques. Les damnés sont méta-

(1) Chant VI, vers 13-18.

(2) Chant XVII, vers 1 et suivant.

(3) Chant VII, vers 25 et suiv.

(4) Chant VII, vers 103 et suiv.

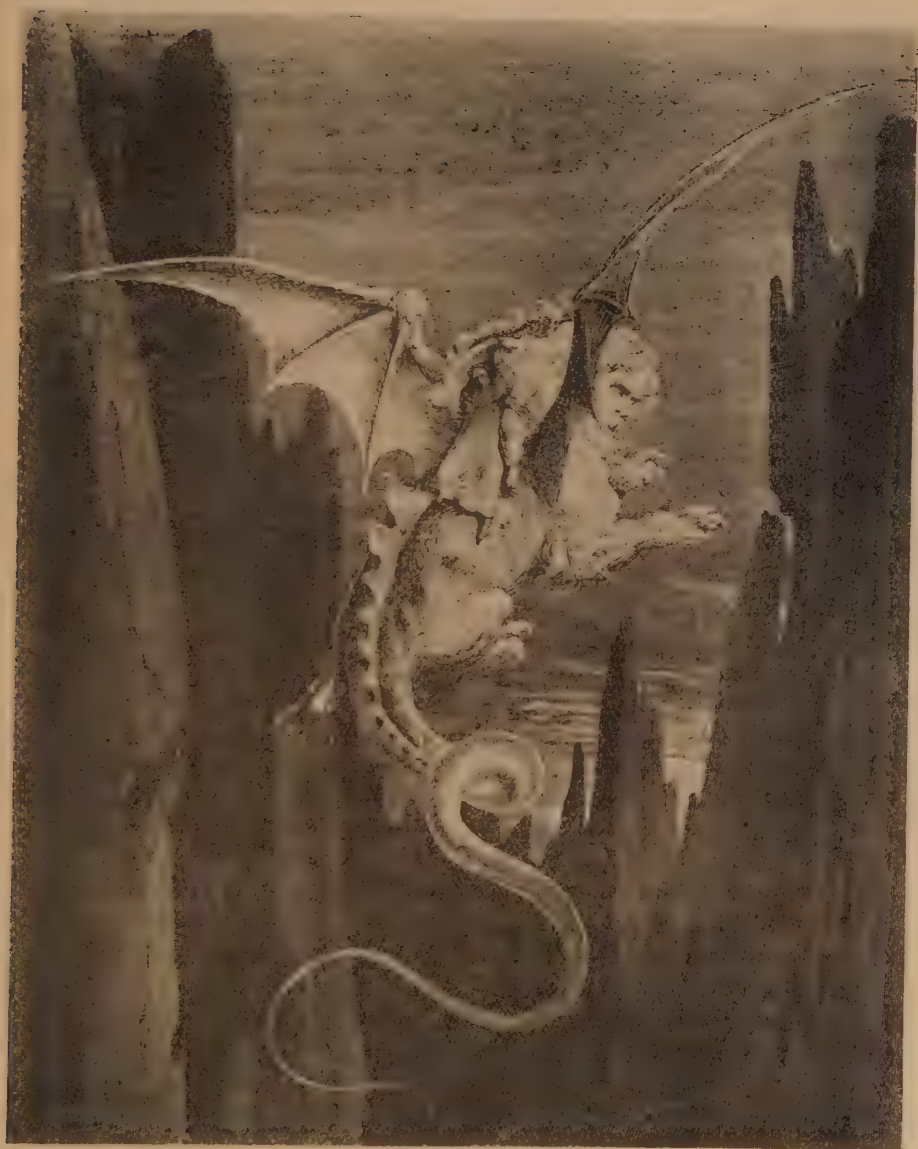


Fig. 32. Doré. Geryon. Illustration de *L'Enfer*

morphosés en arbres stériles (1). Doré a transformé la pensée de Dante en donnant une forme humaine aux troncs des arbres effeuillés. Le poète avait bien dit que l'on entendait des plaintes mais que l'on ne voyait personne (2). Cette transformation augmente le fantastique de la description. Il représente aussi les hideuses harpies au visage humain avec des ailes, le ventre emplumé et les pieds armés de griffes (3). Ce sont elles qui nichent dans ces arbres comme le symbole du remords de la conscience qui ne laisse pas l'âme tranquille (Fig. N° 33).

Les violences contre Dieu et contre la nature sont placés sur du sable aride et épais et doivent supporter une continuelle pluie de feu (4). Les âmes en troupeau pleurent misérablement. Doré, comme toujours, forme des groupes de damnés jetés avec une merveilleuse hardiesse.

A partir du huitième cercle, la colère de Dante augmente. Les châtiments sont plus cruels. Le poète n'a plus un mot de compassion, sauf quand il rencontre Geri del Bello (5) et, plus tard, Ugolin dans l'enfer de glace (6). Doré assombrit aussi sa composition qui devient de plus en plus dramatique.

Ce sont les séducteurs dans un puits très large et très profond (7). Ce sont les simoniaques qui ne montrent que leurs jambes hors du puits de feu (8). Ce sont les hypocrites, aux rudes chapes de plomb, dans leur procession perpétuelle (9) qui ont permis à Doré de nous donner une de ses plus belles compositions.

Le supplice par les serpents — transformation de l'homme en serpent et du serpent en homme — un des supplices (10) les plus étranges de l'*Enfer*, n'était pas à la portée du dessinateur. Il prend sa revanche en nous donnant des corps nus qui se délivrent des serpents par les mouvements les plus divers.

(1) Chant XIII, vers 37.

(2) Chant XIII, vers 22-23.

(3) Chant XIII, vers 13-15.

(4) Chant XIV, vers 13 et suiv.

(5) Chant XXIX, vers 36.

(6) Chant XXXIII.

(7) Chant XVIII, vers 25 et suiv.

(8) Chant XIX, vers 22-25.

(9) Chant XXXII, vers 58 et suiv.

(10) Chant XXV.



Fig. 33. LES HARPIES. Illustration de *L'Enfer*

Pour les semeurs de discorde, Dante prescrit une éternelle mutilation (1). Doré fait quatre dessins pleins d'horreur, sanglants, qui donnent l'épouvante. Il est vrai que le poète avertit qu'il n'y a pas de parole qui puisse exprimer le spectacle qu'il a vu (2), mais, plus encore que la description littéraire de Dante, la réalisation plastique de Doré est intolérable pour notre sensibilité.

L'imagination de Dante avait eu beau jeu de nous montrer les géants comparables à des tours. Il les a vus dans sa vision immense, où l'artiste ne le pouvait suivre. Doré pour arriver à donner un aperçu des géants, est contraint de mettre leur masse énorme mais proportionnée à l'échelle des deux poètes, qui, dès lors, ne semblent plus que des pygmées (3). Antée qui transporte les poètes au fond de l'abîme (4) les fait couler de ses mains sur le sol comme deux billes. Ils sont plus petits que sa barbe, mais cet effet n'est atteint qu'au prix d'une rupture avec les lois de la composition. Si le géant, presque à quatre pattes sur la terre, se redressait, sa tête et ses épaules sortiraient du cadre. Ephialtes, celui qui voulut essayer sa puissance contre Jupiter (5), garde une attitude qui n'est pas sans rappeler un des esclaves de Michel-Ange. La tête renversée en arrière, la bouche ouverte, il souffre visiblement de son impuissance à changer la position que le châtiment lui a imposée.

Le Dante de Doré a le type consacré par la tradition : vieux, le nez aux ailes maigres et pincées, la bouche amère, le menton saillant, la poitrine rentrée, son visage trahit presque toujours la peur ou la haine, presque jamais la compassion, que l'artiste réserve pour le Purgatoire. Il est toujours vêtu du long manteau florentin et couronné de laurier.

Virgile à la tête antique, regarde le plus souvent avec l'impassibilité que Dante lui a gardée, les horreurs de l'Enfer. Il est le guide qui donne des explications et raffermir le moral de Dante.

L'apparition de Farinata compte parmi les créations les plus belles de Doré. On ne peut rien ajouter à la des-

(1) Chant XXVIII.

(2) Chant XXVIII, vers 4-5.

(3) Chant XXXI.

(4) *Id.*, vers 113 et suiv.

(5) *Id.*, vers 91 et suiv.

cription de ce damné qui regardait l'Enfer avec grand mépris et qui avec dédain, dressé du fond de sa tombe, demande à Dante le nom de ses ancêtres (1). L'effet de lumière est tel que nous avons l'impression de la chaleur suffocante.

Il nous reste à parler des deux fameux épisodes : ceux qui ont le plus tenté les artistes. Pour Françoise de Rimini, Doré a fait quatre dessins. On sent nettement qu'il n'a pas pu se débarrasser du souvenir d'Ary Scheffer. Pour la scène du baiser, il a dû aussi penser à Ingres. L'expression est très bien rendue. La lumière qui illumine le groupe des deux amoureux éclaire la scène d'une façon très heureuse. Dans le cinquième dessin, on peut retrouver la conception de Flaxman. Pour Ugolin, on dirait qu'il a voulu représenter les trois moments du drame : quand la faim commence ; quand l'enfant, prêt à mourir, implore le secours de son père, et enfin quand le vieillard devenu aveugle cherche à reconnaître l'état de ses enfants. Les visages n'ont pas cessé au cours de l'épisode plastique, de traduire l'angoisse et le pathétique. Là encore, Doré a su faire de la lumière un accessoire dramatique.

Le paysage infernal a été très bien compris par l'artiste. Il supprime la végétation. L'air est blafard, les fleuves épais. De l'enfer de glace, il a rendu les transparences glauques, visibles surtout quand Dante rencontre Ugolin rongé la tête de l'évêque Ruggiero. (Fig. N° 34).

On ne saurait trop louer Doré d'avoir compris parfaitement et d'avoir réalisé d'une façon si complète la partie pittoresque de l'Enfer.

Le Purgatoire de Dante est placé sous la voûte céleste, sur le flanc d'une très haute montagne divisée en sept terrasses où les âmes sont condamnées à des peines temporaires correspondant aux sept péchés capitaux. Un chemin abrupt très difficile à parcourir relie les terrasses. A mesure que l'on monte, à mesure que le salut s'approche — car au sommet du Purgatoire se trouve le Paradis Terrestre — l'accès devient plus facile, détail que Doré n'a pas oublié.

Après les affreux supplices de l'Enfer, les châtiments du Purgatoire ne peuvent offrir une très grande originalité. Nous y trouvons les orgueilleux chargés de

(1) Chant X, vers 42.

lourds fardeaux et marchant péniblement (1). Les envieux habillés de grands manteaux, les yeux cousus d'un fil de fer adossés aux murs de la montagne et se prêtant réciproquement l'appui de leur épaule (2) : les colériques qui marchent dans une fumée très épaisse (3); les paresseux qui courent sans cesse en s'animant les uns les autres (4); les avarés et les prodigues qui pour avoir trop fixé les choses terrestres gisent par terre, la face tournée vers le sol (5); les gourmands condamnés au supplice de Tantale (6); enfin les luxurieux (7) entourés de flammes, sur la dernière terrasse, formant des processions qui marchent toujours en sens contraire.

Doré tient à représenter chacun de ces châtiménts. Il n'arrive pas toujours à éveiller en nous le souvenir des vers du poète. Les paresseux, par exemple, nous donnent l'impression d'une procession marchant lentement, le contraire de l'idée du poète qui comparera la course vertigineuse des âmes à la furie avec laquelle les Thébains couraient le long des fleuves de la Boétie en invoquant Bacchus (8). Les gourmands qui implorent en vain le fruit savoureux dont les arbres sont chargés, malgré leur maigreur, approchant du squelette, sont bien loin des ombres méconnaissables qui semblent des choses toutes consommées (9). Sur la terrasse des prodigues et des avarés, il se plaît à dessiner de très beaux corps et arrive à tirer un effet saisissant de cette masse de corps tombés par terre à travers lesquels les deux poètes marchent à pas lents et comptés. Dante baisse la tête et écoute attentivement les sanglots et les plaintes de ces âmes qui doivent supporter le châtimént le plus amer du Purgatoire. Pour obtenir l'effet voulu, Doré s'éloigne de la pensée du poète. Les pénitents n'ont pas les mains et les pieds liés. Ils peuvent lever la tête et regarder le poète qui les interroge.

Mais ce sont les deux dessins représentant les luxu-

(1) *Le Purgatoire*. Chant X, vers 116

(2) Chant XIII, vers 47 et suiv.

(3) Chant XVI.

(4) Chant XVIII, vers 91 et suiv.

(5) Chant XIX, vers 71-72.

(6) Chant XXIII et XXIV.

(7) Chant XXV.

(8) Chant XVIII, vers 91-93.

(9) Chant XXIV, vers 4.



Fig. 34. Doné. Ugolin rongement la tête de l'Evêque Ruggiero.
Illustration de L'Enfer

rieux enveloppés par les flammes, qui sont peut-être les plus intéressants par les effets lumineux qu'il a obtenus.

Dans le *Purgatoire*, plus que dans *l'Enfer* nous sentons l'infériorité des dessins sur les descriptions du poète. Celui-ci dispose de moyens d'expression qui manquent au dessinateur. Ce qui fait l'originalité des châtiments du *Purgatoire*, aucun artiste ne pouvait le reproduire. Les prières, les cantiques, les méditations dont parle Dante, créent une ambiance poétique qui échappe totalement au dessinateur. Il manque aux pénitents de Doré cette résignation qui donne la certitude de la délivrance et qui les porte à méditer sur les vices et les vertus — effort artistique où Dante a réussi à merveille.

En arrivant au *Purgatoire*, au pied de la montagne, juste au bord de la mer par où viennent les âmes destinées à la béatitude, les deux poètes rencontrent Caton d'Utique, ce païen suicidé sauvé par Dante des horreurs de l'enfer et devant lequel il se prosterne à genoux sur l'ordre de Virgile (1). Le Caton de Doré est bien le vieillard à la barbe longue et mêlée de poils blancs dont l'apparence inspire tant de respect (2). Toujours sur la plage, les deux poètes aperçoivent une lumière venir sur la mer si rapidement qu'aucun vol ne saurait se comparer à sa marche (3). Ils reconnaissent la barque avec les âmes conduites par un ange qui dresse ses ailes vers le ciel.

Les deux dessins de Doré sont très simples. Bien que la figure de l'ange soit noble, que la tâche blanche des âmes dans le bateau fasse un joli contraste avec la tâche noire des deux poètes, il n'a pas pu rendre cet éclat divin qui a obligé le poète florentin à baisser les yeux faute d'en pouvoir soutenir la vue (4).

Encore dans le vestibule du *Purgatoire*, où doivent errer pendant longtemps tous ceux qui se sont repentis seulement à la fin de leur vie, les poètes rencontrent les âmes des grands princes et seigneurs, dans une vallée toute fleurie et parfumée. Le dessinateur, avec la simple variation du blanc et du noir tâche à égayer le

(1) Chant I, vers 49-51.

(2) Chant I, vers 35.

(3) Chant II, vers 17-18.

(4) Chant II, vers 39.

paysage, il le baigne de lumière noire et malgré son effort, il reste impuissant devant la description dantesque :

« Or et argent fin, pourpre et blanc de céruse,
Indigo, bois clair et brillant,
Fraîcheur de l'émeraude au moment qu'elle se brise,
En comparaison des herbes et des fleurs en ce val,
Réunies, eussent été vaincus dans leur éclat,
Comme le moins est vaincu par le plus,
La nature n'y avait pas seulement peint,
Mais la suavité de mille odeurs
Y composait un parfum inconnu et indéfinissable (1)

En arrivant au Paradis Terrestre, les difficultés augmentent pour l'illustrateur. Le Paradis terrestre est placé dans un décor naturel de toute beauté : Un magnifique jardin, aux arbres toujours vivaces, plein de fleurs et de fruits les plus beaux, un jardin où l'air frais est embaumé des parfums les plus subtils, égayé par les chants des oiseaux, et arrosé par les eaux limpides, « comme il n'y a pareilles sur la terre » (2) de deux rivières : le Lethée et l'Eunoé. « C'est en ce lieu sans doute, dira Mathilde à Dante, que les chantes de l'âge d'or ont imaginé de placer leur Parnasse » (3).

Doré nous en donne quelques paysages d'une inspiration heureuse.

Mais de la belle apparition de Béatrice au vert manteau, sous un voile blanc, au centre d'un nuage de fleurs qui sortent de la main des anges (4), le dessinateur n'a su faire qu'une machinerie théâtrale pour une apothéose. La Béatrice de Doré n'a rien de commun avec la Béatrice de Dante si idéale et si belle.

Après avoir bu l'eau de l'Eunoé qui le purifie, le poète s'élance avec Béatrice à travers les neufs ciels astronomiques dont est formé le Paradis de *La Divine Comédie*. Les bienheureux y apparaissent distribués selon

(1) *Oro ed argento fino e cocco e biacca,
Indico, legno lucido e sereno
Fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
Dall'erba o dalli fior dentro a quel seno
Posti, ciascun saria di color vinto,
Come dal suo maggiore è vinto il meno
Non avea pur natura ivi dipinto,
Ma di soavità di mille odori
Vi facea un incognito e indistinto.*

Chant VII, vers 73-81.

(2) Chant XXVIII, vers 28-30.

(3) Chant XXVIII, vers 139-141.

(4) Chant XXX, vers 28 et suiv.

la hiérarchie de leurs mérites. Ils y viennent seulement pour se montrer à Dante car leur domicile effectif se trouve dans l'Empyrée, le ciel théologique proprement dit. Dante imagine que les âmes y sont assises sur les mille bancs de lumière, placés en amphithéâtre, et formant la Rose Céleste au centre de laquelle Dieu, entouré des anges, s'offre à la contemplation des Elus. Dante n'a vu dans le Paradis qu'une divine fête de lumière et de sons. Au lieu d'un ciel matériel et humain, il a choisi les phénomènes lumineux et acoustiques.

Les âmes que Dante voit dans chaque sphère se présentent sous l'apparence de lumières, de flammes animées de mouvements rythmés qui forment ici des couronnements de guirlandes (1), là, une croix (2), plus loin un aigle aux ailes ouvertes (3).

Dans le ciel du soleil, les objets ne se distinguent les uns les autres que par l'intensité de leur éclat lumineux. Une seule fois, dans le ciel de la lune, où se trouvent les esprits qui ont manqué à leurs vœux—donc les moins parfaits — ceux-ci se montrent sous leur forme humaine mais presque imperceptible. Dante avait même cru d'abord que c'étaient des reflets (4).

Dieu lui même apparaît sous le symbole d'une lumière ineffable, entouré des anges qui forment des cercles. Dante verra, un seul instant la face de Dieu, grâce qu'a obtenue pour lui, la Vierge Marie (5).

Les âmes ne s'expriment pas seulement par des paroles mais par des chants d'une harmonie délectable. Béatrice augmente de beauté et de splendeur à chaque étape de l'ascension. Dans l'Empyrée sa beauté est telle que le langage humain ne peut l'exprimer (6). C'est la vertu de son regard qui sert de guide à Dante.

L'illustration du Paradis nous fait l'effet d'une profanation. Tout ce qu'un artiste, même de génie, pourra concevoir n'arrivera jamais à exprimer la pensée du poète. Dante lui-même nous prévient qu'il manque d'expression pour traduire ce qu'il a vu. Cependant, son enthousiasme est si communicatif, ses phrases très sim-

(1) *Le Paradis*. Chant X, vers 91-94.

(2) Chant XIV, vers 104-105.

(3) Chant XIX, vers 1-3.

(4) Chant III, vers 19-20.

(5) Chant XXXIII.

(6) Chant XXX, vers 30 et suiv.

ples sont si expressives que le lecteur fait l'ascension du Paradis avec l'impression de marcher vers la lumière, toujours plus pure, toujours plus brillante.

Doré a essayé avec les dégradations du blanc, de rendre d'une façon délicate et personnelle des irradiations de clarté, des effets lumineux. Il n'en restera pas moins impuissant devant la beauté poétique de Dante qui, surtout dans le Paradis, a parfois atteint le vrai sublime.

C'est vers 1855 que Doré a conçu le plan de ses grandes éditions in-folio dont le Dante fut le premier volume publié.

Il s'était proposé d'illustrer dans un format uniforme tous les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Les éditeurs ne jugèrent pas l'idée pratique, alléguant que les affaires de librairie avaient alors pour base le bon marché excessif et qu'il serait très difficile de lancer des ouvrages d'un prix élevé. « De mon côté, dit-il, je raisonnais d'une manière opposée et je basais mon espérance sur ce fait même : c'est que dans tous les temps où un art, ou une industrie tombent, il reste toujours quelques centaines de personnes qui protestent contre ce déluge de choses communes et prêtes à payer ce qu'elle vaut la première œuvre soignée qui se présente ». (1).

N'arrivant à convaincre personne, Doré dut entreprendre à ses frais l'illustration de l'*Enfer*. Il se mit à étudier Dante à l'automne de 1855 dans la traduction d'Angelo Fiorentino avec le texte en regard (2). Il termina son travail en quinze mois.

Malgré cela, la publication ne put paraître tout de suite, à cause des dépenses qui étaient formidables, comme il le confesse lui-même.

Le travail de Doré fut accueilli avec le plus vif enthousiasme. Au dire de Théophile Gautier :

« Il voit les choses par leur angle bizarre, fantasque et mystérieux. Son crayon vertigineux crée en se jouant ces divinations insensibles qui donnent à l'homme l'effroi du spectre, à l'orbe l'apparence humaine, aux racines le tortillement hideux des serpents, aux plantes

(1) Blanche Roosevelt, *La Vie et les Œuvres de Gustave Doré*, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur. Ouvrage traduit de l'anglais par M. du Seigneux, p. 187.

(2) *Id.*, p. 191.

les-bifurcations inquiétantes de la mandragore... aux eaux de sinistres miroitements d'acier ou des transparences pleines de replis squameux, aux montagnes des anfractuosités que l'imagination sculpte en bas reliefs... (1).

L'*Enfer* valut à Gustace Doré le ruban de la Légion d'honneur. Autant que de la décoration elle-même, l'artiste dut se réjouir de l'appréciation portée par le ministre sur ses illustrations :

« Ceci parle avec assez d'éloquence. Son talent en dit plus que ne le ferait une cohorte d'amis. Ce serait une insulte pour lui, une injustice envers sa patrie, si Gustave Doré n'appartenait pas à la Légion d'honneur » (2).

Des originaux de Doré il ne reste à peu près plus rien, l'artiste ayant tracé sur le bois même son dessin original. Du témoignage d'un contemporain il résulte que les gravures « ne sont que de froides et lourdes reproductions » et il regrette qu'il faille acheter ces copies infidèles par la perte irréparable des originaux » (3).

La tradition orale de l'*Ile Majorque* veut que Gustave Doré ait été chercher aux Baléares des décors pour *La Divine Comédie*. On raconte même aux voyageurs qu'il s'est arrêté devant la célèbre oliveraie de Rapiunya. Aucun document ne l'atteste, mais nous savons qu'une année avant, — c'est-à-dire en 1854, — il avait franchi les Pyrénées et était entré en Espagne. Il reste à prouver qu'il ait prolongé son voyage jusque dans les îles.

A défaut d'oliviers, on peut croire que certains bords de mer, des coins de végétation luxuriante et des grottes des illustrations de Doré ont été vus par lui aux Baléares. En 1842, Georges Sand, dans son livre : *Un Hiver à Majorque*, appelait l'île « Eldorado de la peinture » (4). Doré aurait-il été séduit par ce jugement prometteur ?

En tous cas, il regarda les illustrations de Flaxman. On remarque plusieurs analogies entre les unes et les autres, surtout dans la conception de Géryon et du géant Antée. Pour celui-ci, Flaxman n'avait pas échappé aux défauts de composition que nous avons signalé chez

(1) *Moniteur Universel*, 30 juillet 1861.

(2) Blanche Roosevelt, *op. cit.*, p. 201-202.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. II, p. 361.

(4) George Sand. *Un hiver à Majorque*. 1842, page 23.

Doré. La figuration de l'Eglise dans le Purgatoire offre une ressemblance frappante.

L'Enfer fut l'ouvrage de prédilection de Doré. Il l'aimait à ce point, dit son frère, qu'il en a reproduit maintes fois les sujets, à l'huile et à l'aquarelle (1). Sa peinture, qui a presque tout émigré en Angleterre est inférieure de beaucoup à ses dessins. A propos de son tableau qui parut au Salon de 1861, on dira dans la Gazette des Beaux-Arts : « *Le Dante aux Enfers* ne tient qu'à demi ses promesses. Comme peinture, il existe trop peu ; on dirait que l'habitude de dessiner sur bois a gâté la main de M. Doré » (2).

Paul Mantz tient son *Paul et Françoise* pour son meilleur tableau (3). Quant à *Dante et Virgile visitant la septième enceinte*, du Salon de 1875, on le considérera comme une pure création mécanique de la plus vulgaire espèce et possédant tous les défauts (4).

Si le nom de Doré n'évoque pas, aujourd'hui, le souvenir d'un peintre et d'un sculpteur, il désigne, par contre, le plus fécond et le plus brillant illustrateur de la France. Certes, il doit beaucoup aux hommes de génie qui l'ont inspiré. Il doit surtout beaucoup à Dante qui lui a permis de révéler le côté tragique de son imagination, jusque-là, tout à fait inconnu.

En l'absence des dessins de Michel-Ange, irrémédiablement perdus, Doré restera le principal illustrateur de *l'Enfer*, même en considérant l'œuvre de Botticelli.

*
**

Etex, que nous trouverons parmi les sculpteurs qui s'inspirèrent de Dante (5), se fit illustrateur précisément pour chercher à exprimer par le crayon *la Divine Comédie* (6). Si ses illustrations ne valent rien ni quant à l'inspiration dantesque, ni au point de vue artistique, on n'en voit pas moins son admiration pour le poète. Il était d'ailleurs très cultivé, avait du goût pour la lec-

(1) Blanche Roosevelt, *op. cit.*, p. 195.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. V, p. 203.

(3) *Id.*, vol. XIV, p. 489.

(4) *L'Art*, vol. II, p. 207.

(5) Voir chapitre VII.

(6) P.-E. Maageant, *Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte*, 1894, p. 13.

ture et les choses de l'esprit et se plaisait à écrire et à donner des conférences.

Ses illustrations furent publiées en 1854. Il a devancé Doré de quelques années (1). Etex a tout à fait échoué dans son expérience comme illustrateur. Il n'avait aucune imagination et il lui manque un modèle, puisqu'il ne peut, comme Yan d'Argent, en trouver un dans l'œuvre de Doré.

Tantôt il donne à ses damnés des formes rondes, tantôt il leur donne l'aspect d'ombres presque sans forme définie, poursuivant un effet qu'il n'obtient pas.

Dante et Virgile se transforment d'un dessin à l'autre. Virgile apparaît parfois sous les traits d'un jeune éphèbe ou sous l'aspect d'une grosse et laide femme, par exemple dans le cercle des gourmands. Dans une scène de démons qui illustre le Chant XII, les deux poètes se serrent l'un contre l'autre. Ils sont démesurément grands et maigres.

Etex n'a rien compris aux châtiments. S'il s'attache à la description dantesque, il tombe dans la caricature. C'est le cas pour les violents, plongés dans le Styx, s'entredéchirant et faisant des grimaces. Le dessin où il a placé la tombe de Farinata est un vrai cimetière. On y trouve des cyprès et on y voit un horizon très vaste.

La procession des hypocrites est représentée par cinq figures très mal disposées, entourant Caïphe qui est cloué par terre, au centre du tableau. Dante et Virgile le survolent. La composition est déplorable.

Françoise et Paul sont représentés au moment où le mari va les surprendre. Paul est un enfant. Françoise une grasse matrone. Le dessin est sans grâce, sans finesse. L'épisode d'Ugolin, à deux compartiments dans le même dessin, comporte en bas la scène de l'*Enfer* : Ugolin rongeant le crâne de Ruggiero ; en haut, la prison. Les enfants, déjà morts, sont tombés par terre. Ils ont l'aspect cadavérique. Ugolin, assis sur un banc de pierre, est près de son agonie. Le dessin manque toutefois de force et la composition est mauvaise.

Géryon est bien loin de la belle composition que

(1) *La Divine Comédie*, traduction de Sébastien Rheal, avec des notes par Louis Barré, Paris, J. Bry aîné, 1854.

Doré fera plus tard. Etex a cherché en vain à établir un contraste entre le monstre noir et la tache blanche des deux poètes transportés sur son dos.

Il fait dix dessins pour le *Purgatoire*. Il n'en a pas compris l'esprit. Il voit Dante sous le même aspect que dans l'*Enfer* : tantôt la haine, tantôt la peur.

Les dix dessins du *Paradis* sont un perpétuel contresens et d'une platitude dont rien n'approche. Le quatrième représente un paysage : des fermes de style moderne, un homme qui laboure, une femme assise à l'ombre d'un arbre avec deux enfants, au loin la mer et un bateau dont la cheminée fume. Nous n'avons pu comprendre ce que l'illustrateur prétend représenter par ce paysage où il est vrai qu'il ne renie pas une invention très postérieure à Dante.

Heureusement, les illustrations d'Etex n'ont guère été vulgarisées. Il est très difficile aujourd'hui de trouver un exemplaire de *La Divine Comédie*, illustrée par lui. Ni l'art français, ni le poète florentin n'y perdent rien.

*
**

La traduction d'Artaud de Montor, parue en 1878, est illustrée par Yan d'Argent (1).

Il a composé trente-six grands dessins et un nombre considérable de vignettes qui, presque à chaque page, émaillent le texte. Dans l'*Enfer*, on sent que l'illustrateur est gêné par le souvenir de Doré. Il suit sa conception et n'a rien inventé de nouveau. Ce sont les mêmes démons, les mêmes harpies, les mêmes arbres aux formes humaines, les mêmes corps entamés, les mêmes grimaces. Mais il lui manque le don de la composition à la Doré, la magie de ses jeux de lumière, son don spécial de pénétrer la pensée des écrivains sitôt qu'il s'agit d'interpréter leurs œuvres. L'*Enfer* de Doré est vivant, expressif. Il sait nous émouvoir et nous effrayer. Celui de Yan d'Argent nous laisse tout à fait indifférent. Il n'a pu sentir l'horreur de la description dantesque. Il n'y a rien compris. Par ci, par là, on trouve quelques vignettes intéressantes, comme,

(1) *La Divine Comédie*, traduite en français et annotée par Artaud de Montor, avec une préface de Louis Moland, 1878, Garnier frères.

par exemple, l'apparition de la panthère (2), celle de la louve et du lion (3), et les centaures (4).

Pour les châtiments du *Purgatoire*, il se souvient encore de Doré. Dans le Paradis Terrestre et le Paradis Céleste, il ne peut davantage surmonter les difficultés qui firent échouer son modèle. Il leur ajoute une grande dose de ridicule et de mauvais goût. Dans ce beau chant — le chant XXXI du *Purgatoire* — où il figure le célèbre entretien de Béatrice avec Dante, quand celui-ci avoue ses fautes, l'illustrateur a conçu un pauvre moine ayant l'air de faire sa prière. Béatrice, aux joues rondes, au cou gonflé, entouré de petits amours, est exactement un personnage des estampes populaires de la place Saint-Sulpice. Dans le Paradis Céleste, le ridicule augmente. Dante a l'air d'une vieille femme aux gestes déconcertés. Tout petit à côté de Béatrice, il est de piteuse apparence.

Deux dessins seulement méritent d'être mentionnés. Dans le ciel de la lune, Dante dit à Picarda Donati :

« Sur vos figures admirables brille je ne sais quoi de divin » (5).

Yan d'Argent a fait un petit dessin avec une dizaine de têtes d'anges qui nous rappellent les anges florentins. Ils n'ont rien de divin, mais l'effet est intéressant.

Les têtes des apôtres placées à la fin du V^e Chant sont à remarquer.

D'une façon générale, le dessin de Yan d'Argent est raide et sec. Il ne sait pas composer. Il ne sait pas, comme Doré, mettre en valeur les variations du blanc et du noir.

(1) *L'Enfer*, Chant I.

(2) *Id.*

(3) Chant XII.

(4) *Le Paradis*, Chant III, vers 25-27.

CHAPITRE VII

*Dans quelle mesure l'esprit dantesque
affecta l'art de la forme.*

Préault, Mlle Fauveau, Etex, Aubé.

Si Delacroix incarne le Romantisme dans la peinture, Préault en est la plus fidèle expression dans la statuaire. Seulement, alors que le peintre a laissé une œuvre à la postérité, le sculpteur — peut-être à tort — sera toujours considéré comme un artiste de second plan.

Sa renommée fut cependant très grande dans le temps où la sculpture, suivant le chemin de la peinture qui avait été la première à donner le signal de la révolte, s'émancipa des règles classiques.

Les deux premiers révolutionnaires furent Rude et David d'Angers. Celui-ci, dans ses médailles, néglige volontairement l'exactitude de la forme et poursuit l'expression de l'âme. Rude, déjà au Salon de 1827, montre son individualisme et la recherche du sentiment. Du Seigneur débute au Salon de 1831, avec son *Roland furieux*, où il y a de la fougue et du mouvement. Barye réalise de son côté une des aspirations du Romantisme en s'appuyant sur la science. Mais, de tous les révolutionnaires, Préault est sûrement celui dont l'esprit correspond le mieux aux exaltations de l'époque. Agé de quinze ans au moment où Delacroix exposait ses *Massacres de Scio*, il a pu assister à la lutte qui se déroula entre les classiques et les romantiques. Il sera un adversaire déclaré de la routine classique. Il réagira avec tant d'ardeur et de conviction que David d'Angers, lui-même, renoncera à lui servir de maître et regrettera de l'avoir accueilli dans son atelier. C'est alors qu'il se liera d'amitié avec Antoine Moine, nature ardente qui, dans son *Combat des Gnômes*, saura évoquer les visions fantastiques gravées sur les porches des cathédrales.

C'est Préault qui, avec Delacroix, sera un des combat-

tants à la première d'*Hernani*. C'est lui qui se révoltera contre le parterre agité. Il fut l'ami des artistes et des écrivains romantiques. Il détestera tout ce qui n'est pas dans le mouvement nouveau. A propos d'Ingres, il dira : « Si je viens à penser à celui-ci pendant que je fais une statue, je la démolis aussitôt. » (1) Il réagit aussi le plus violemment possible contre le genre affadi qui menaçait d'envahir l'art. Son œuvre, exaltée, fiévreuse, traduit une grande puissance d'imagination et une exubérance de force. Mais la sculpture exige une longue préparation. Elle est sans doute l'art qui se prête le moins à l'improvisation et à la violence, d'où les attaques que subit Préault.

C'est ce qu'il peut y avoir de commun entre lui et Delacroix qui donne à son œuvre cet esprit dantesque qui la caractérise.

Nous prenons ici le mot dantesque dans le sens où on le prenait à l'époque des Romantiques qui ne considéraient qu'un seul côté de l'esprit de Dante, celui de la poésie de l'*Enfer*.

Delacroix nous parlera de son admiration pour le poète. Il remplira son journal de ses impressions, il s'inspirera de lui presque jusqu'à la fin de sa vie. Préault, lui, ne nous dira rien ; nous n'avons trouvé nulle part de ses confidences sur le poète de *La Divine Comédie*. Une seule fois, il a vu passer dans son atelier les ombres des luxurieux. D'abord François et Paul et « un tourbillon de figurines d'âmes, d'amantes abandonnées, victimes d'amour ». Il en a fait une maquette qui faillit être brisée dans un de ces moments de découragement qui le portaient à détruire ce qu'il avait fait, pour recommencer de nouveau. Il ne réalisera pas l'œuvre définitive, peut-être parce que l'exécution d'un tel sujet en sculpture lui a paru trop difficile ou presque impossible. On ne sait où est allée ce que Chesneau appelait cette « curieuse maquette ». On sait à peine qu'elle a appartenu à Mme Isbert, miniaturiste. (2)

Malgré qu'il ne s'inspire pas directement du poète, nous sentons passer dans toute son œuvre l'esprit de l'*Enfer*.

Sa *Tuerie* (3), bas-relief aussi difforme et monstrueux

(1) Théophile Silvestre, *Les Artistes vivants*, p. 287.

(2) Chesneau, *Peintres et Statuaires romantiques*, p. 133.

(3) Au Musée de Chartres, Salon de 1834.

qu'émouvant, représente une scène qui pouvait figurer dans l'*Enfer* de Dante : une femme échevélée, folle de douleur, tenant dans ses mains un enfant mort, crie contre un guerrier qui reste impassible. Un autre guerrier, blessé, hurle de désespoir. Toute une mêlée de personnages s'égorge, se déchire, vocifère.

Le *Masque du Silence* (1) — 1843 — a un caractère grave et sombre qui touche au pathétique. Sortant d'un linceul, une tête livre le secret de l'au-delà : un doigt relie deux lèvres en les pressant toutes deux du même effroi et, devant le mystère dévoilé, les condamne à demeurer muettes. On sent devant ce geste de renoncement à tout commentaire la soumission définitive à la loi éternelle et cette leçon répand un frisson par quoi les vivants protestent une fois encore contre la vérité. Œuvre terrible, elle nous amène, malgré notre volonté, aux visions dantesques.

Son premier *Christ* (2) se tord dans une suprême agonie. On dirait que sa bouche pousse un dernier cri. On entend des sanglots, on y voit le sang.

Dans presque toute l'œuvre de Préault, il y a de la douleur, il y a le drame. Les trois pochades qu'il envoya au Salon, la première fois qu'il y exposa — 1833 — et qui soulevèrent un grand enthousiasme, montrent déjà l'orientation de son esprit douloureux et tourmenté. Il y a la mort, la misère et la famine (3). Au Salon de 1863, il présentera une trilogie douloureuse : *La Parque*, le *Meurtre d'Ibicus*, *Hécube*. Ces œuvres « laissent une sensation profonde de tragique horreur ». (4). Parmi ses bas-reliefs funéraires, il y en a un, paru au Salon de 1877 (2), et qu'on intitule *La Douleur*. Nous ne l'avons pas vu. C'est Chesneau qui nous le décrit : « le thème en est très simple ; une chevelure de femme, une main voilée de crêpe masquant le visage ; pourtant, l'ensemble suggère l'émotion poignante de la douleur ».

Nous voyons que Préault, sans s'inspirer directement de l'*Enfer* dantesque, se pénètre de son esprit.

Sans doute, il aime et apprécie Dante. Il aura à son

(1) Tombeau de M. Robles, au Père-Lachaise.

(2) Église de Saint-Gervais.

(3) Gilbert mourant. Deux jeunes femmes représentant la misère et la mendicité ou la famine.

(4) Chesneau, *Peintres et Statuaires romantiques*, p. 136.

(5) *Id.*, page 137. Le bas-relief appartenait à M. Carolus Duran.

chevet, dans sa mansarde, la copie faite par Courbet du *Dante et Virgile* de Delacroix et de l'*Ugolin* de Reynolds. (1).

Ainsi, il ne pourra pas se détacher du souvenir des poètes de la *Barque* et, trente ans après Delacroix, il évoque leurs traits dans deux médaillons tout imbus de l'idéal romantique (Fig. N° 35). Il accuse les traits de Dante en lui donnant ce regard inquiet, cette mélancolie pénétrante qui a échappé à d'autres artistes. Le Dante de Préault est bien le poète farouche qui quitte l'Enfer, victorieux de sa propre pitié. Le profil de Virgile n'est pas du tout le profil calme du poète des *Bucoliques*. Un souffle romantique a caressé ce visage (2).

Le sentiment douloureux de Préault aura-t-il eu aussi comme causes la persécution dont il fut victime de la part des membres de l'Institut qui refusaient systématiquement ses œuvres et la misère qu'il dut endurer pendant des années ? Les contemporains parlent de son caractère aigri et irascible. Peut-être ce sont les circonstances que nous indiquons qui lui valurent d'avoir ce qu'on appelle de son temps « des rancunes dantesques » (3), par comparaison avec la rancœur que Dante trahit dans maints passages de l'*Enfer*.

*
* *

Nous n'avons pas trouvé la moindre trace du monument à Dante reconstituant l'épisode de Françoise de Rimini, sculpté par Mlle Félicie Fauveau (4). Nous savons seulement que l'œuvre a appartenu à M. de Pourtalés. Elle semble avoir émigré en Angleterre.

C'est à Florence que Mlle Fauveau l'avait exécutée. Elle s'était réfugiée en cette ville quand on l'exila pour avoir pris part à l'insurrection de Vendée. De Florence, elle fit à Paris plusieurs envois qui remportèrent un très vif succès dans le monde aristocratique.

(1) Théophile Silvestre, *Les Artistes vivants*, p. 287.

(2) Les deux médaillons commandés par la maison de l'Empereur furent exposés au Salon de 1853. Ils sont aujourd'hui au Louvre.

(3) « On parle de ses rancunes dantesques », Chesneau, *Peintres et Statuaires romantiques*, p. 141.

(4) Il est à croire qu'on serait plus heureux si l'on pouvait faire des recherches dans les archives florentines, ce qui nous a été impossible de faire.



Fig. 35. Pnèaure, Virgile et Dante. — Au Louvre

Il serait curieux de savoir comment cette femme, adepte convaincue de l'école romantique, a interprété l'épisode si connu de l'*Enfer*, surtout quand on sait quelle âme exaltée et bizarre elle était. On peut encore la revoir au Louvre telle que la représenta Ary Scheffer, sous un vêtement d'allure masculine et les cheveux coupés — chose étrange à cette époque. Elle avait juré, assure le comte de Castellane, de ne les laisser repousser que le jour de la rentrée du roi de France. (1) L'ardeur qui animait cette créature étrange a-t-elle passé dans son œuvre d'inspiration dantesque ? La royaliste passionnée a-t-elle compris le poète de l'*Enfer* ?

La seule critique que nous ayons trouvée ne nous renseigne pas là-dessus. Nous y lisons seulement ces quelques mots : « Pendant que la sculpture toscane échouait devant le monument du Dante, une Française, Mlle Fauveau, tentait avec plus de succès de reproduire la scène éternellement célèbre des deux amants de Rimini. » (2)

*
* *

Voici certainement un familier de *La Divine Comédie*, ce même Etex dont nous avons parlé comme illustrateur. Racontant son voyage en Italie, il notera que Mantoue l'avait reçu avec le caractère triste et profond d'un tableau réalisé par la nature dans le champ de l'*Enfer* de Dante. (3) Les fresques sévères du Campo Santo de Pise, dit-il encore, semblent avoir été peintes par le poète florentin (4).

C'est encore à l'épisode de Paul et Françoise de Rimini que cet artiste prendra le sujet de son bas-relief qui parut au Salon de 1835. Où est-il aujourd'hui ? Existe-t-il encore ? Nous n'avons pu le savoir.

La critique s'occupe fort peu de lui.

Etex dut le refaire, car il dit lui-même que le bas-relief revint de l'Exposition de Dublin brisé en plusieurs morceaux. (5) Nous le voyons figurer dans le catalogue de ses œuvres vendues après décès.

(1) Comte de Castellane, *Mes Mémoires*, publiées dans le *Figaro*, 30 août 1924.

(2) J. S. Ampère. *Revue des Deux-Mondes*, « Voyage Dantesque », 1855, p. 551.

(3) Antoine Etex, *Les Souvenirs d'un Artiste*, p. 107.

(4) *Op. cit.*, p. 82.

(5) *Op. cit.*, p. 213.

Probablement, Etex traita son sujet dans le goût des Romantiques. Malgré qu'il fût un élève très apprécié d'Ingres, « le plus fort de l'école » (1), selon l'expression du maître, son *Caïn* de 1833 trahit une inspiration romantique et mérita de ce dernier ce jugement : « Votre groupe est superbe, c'est de la sculpture d'expression », suivie du conseil de la détruire. (2)

Etex se facha, mais quarante ans plus tard, il fait cette confession : « Aujourd'hui je le comprends mieux, j'avoue que, la sculpture étant l'art de la forme par excellence, l'expression y devient un danger. » (3)

C'est sûrement cette opinion qui éloignera l'artiste du genre dans lequel il a traité Caïn et peut-être, deux ans plus tard, le bas-relief de Paul et Françoise.

Il est d'autant plus fâcheux que l'œuvre ne soit pas parvenue jusqu'à nous qu'il faut aller jusqu'à Rodin pour trouver, en sculpture, la représentation des deux amoureux de *l'Enfer*.

*
* *

La discussion sur la visite de Dante à Paris n'est pas encore close.

Y est-il venu ?

A vrai dire, aucun document ne le prouve. Aucun souvenir de l'époque n'y fait allusion.

On veut même que le poète florentin ait séjourné dans cette rue de Fouarre que les vers du *Paradis* ont consacrée par une phrase que son auteur met dans la bouche d'un autre Italien ayant enseigné à Paris, Saint-Thomas d'Aquin : (4)

« *Essa è la luce eterna di Sigieri
Che, legendo, nel vico degli strami
Sillogizzo invidiosi veri.* »

Ce que Batlhasar Grangier a traduit ainsi :

« L'éternelle clarté : c'est du docte Sigier
Qui lisant en la rue aux Feurres, en sa vie
Syllogisait discours dont on lui porte envie. »

(1) *Op. cit.*, p. 39.

(2) Mongeant, *Antoine Etex, peintre, sculpteur, architecte*, page 14.

(3) A. Etex, *Souvenirs d'un Artiste*, p. 83.

(4) *Le Paradis*, Chant X, vers 136-138.

Le XIX^e siècle tint cette visite pour certaine et c'est pour cela que la Ville de Paris a voulu rendre hommage au grand Florentin en lui élevant une statue. On l'a placée dans le petit square du Collège de France. *L'Art*, annonçant l'achat de cette statue due au ciseau de Paul Aubé, ajoutait : « La statue de Dante a d'ailleurs sa raison d'être dans le quartier de la rue des Écoles, car c'est exactement sur ce point de la rive gauche de la Seine que le grand exilé de l'Italie se fixa pendant un certain temps en l'an 1302, lors de la lutte mémorable des Guelfes et des Gibelins. » (1)

Aubé s'est inspiré de *La Divine Comédie*. Il est allé chercher son Dante au plus profond de l'*Enfer*. Le poète traverse le lac de glace où sont enfoncés les traîtres, ne laissant voir que leurs têtes violacées de froid. Il heurte violemment une des têtes qui laisse échapper ce reproche au milieu des sanglots : « Pourquoi me meurtris-tu ? Si tu ne viens pas accroître la vengeance du Mont Aperti, pourquoi me moles-tu ? » (2).

L'attitude du Dante d'Aubé ne traduit pas la rage du poète contre le damné qui ne veut pas répondre et qu'il saisira par la peau du cou, le menaçant de lui arracher les cheveux s'il ne satisfait pas à ses questions. (3)

On dirait que le Dante de la statue recule avec un geste d'effroi, crispant ses mains osseuses sur la poitrine et laissant transpercer l'angoisse dans son regard.

La statue fut exposée au Salon de 1879 avec cette citation pour expliquer le sujet :

« Je ne sais pas si ce fut ma volonté ou le hasard, mais, en marchant au milieu des têtes, mon pied heurta fortement un visage. L'âme me cria en pleurant : « Pourquoi me foules-tu ? Pourquoi me tourmentes-tu ? »

La citation n'était pas inutile. Il nous semble même

(1) *L'Art*, vol. XXII, année 1881, p. 142.

(2) *L'Enfer*.

Perchè mi peste ?

Se tu non vieni a crescer la vendetta

Di Mont'Aperti, perchè mi moleste ?

Chant XXXII, vers 79-81.

(3) *Id.*, vers 97-99.

qu'il eût fallu la reproduire sur le piédestal de la statue, une fois placée, car les passants du quartier du Collège de France qui ne connaissent pas suffisamment Dante se demanderont ce que fait là cette tête sortie tout contre un pied du poète et qui implore la pitié.

Malgré l'éloge des contemporains, nous ne félicitons pas la Ville de Paris d'avoir choisi ce Dante. Le poète méritait davantage.

CHAPITRE VIII

*Dante animateur du bronze et du marbre
chez deux des plus grands sculpteurs du siècle :*

Carpeaux, Rodin.

Carpeaux manquait de culture littéraire, faute d'avoir eu le loisir d'en acquérir une. Il était fils du peuple et se destinait d'abord à être maçon comme son père. Ayant quitté Valenciennes, sa ville natale, pour Paris, il dut en même temps qu'il apprenait la sculpture s'assurer des moyens d'existence. Pourtant, il fut Grand Prix de Rome et, dans la Ville Éternelle, il alla s'inspirer de Dante.

Grand admirateur de Michel-Ange, il passe de longues heures à dessiner la Chapelle Sixtine et notamment *Le Jugement Dernier*. C'est sans aucun doute dans cette atmosphère dantesque qu'il eut le premier contact avec le poète de *La Divine Comédie*.

Son ami Soumy, prix de Rome pour la gravure, esprit inquiet, nature très passionnée et fanatique de Dante, s'est chargé de lui faire comprendre la poésie douloureuse de *l'Enfer*.

« Une statue pensée par le chantre de *La Divine Comédie* et créée par le père de Moïse — dira Carpeaux — ce serait un chef-d'œuvre de l'esprit humain. » (1)

Ainsi, il réunissait dans la même inspiration Dante et Michel-Ange.

De ces influences naquit l'idée de *La Mort d'Ugolin*. (Fig. N° 36).

Depuis 1857, il était préoccupé par ce sujet. Il avait d'abord pensé à le traiter en bas-relief. Le premier dessin représentait une sorte de prison souterraine où sont enfermés Ugolin et ses enfants.

Peu à peu, le projet prit corps. S'étant arrêté

(1) *Carpeaux inconnu*, par André Mabille de Poncheville. « Lettre à Bruno Chérier », p. 155.



Fig. 36. CARPEAUX. *Ugolin*. — Au Louvre

plus longtemps devant le *Laocoon*, cette autre vision dans le genre dantesque, il combinera plus intimement toutes ces influences pour arriver à son *Ugolin*. Le *Laocoon* exprimait la douleur physique. Son œuvre traduira la douleur morale.

Carpeaux, mieux qu'un autre, était apte à traduire les souffrances intimes. Pendant qu'il travaillait à son œuvre, son cœur avait été mis à une rude épreuve. La femme qu'il aimait s'était mariée. Il dut concentrer sa souffrance ardente dans son œuvre qu'il arrosa de ses larmes, comme il le dit lui-même. Il alla jusqu'à confesser, qu'il renonce pour la vie aux émotions du cœur, parce qu'elles torturent l'âme lorsque l'espérance disparaît. (1)

Son ébauche était prête à la fin de l'année 1858. Avec son emportement naturel, il conçut l'idée de fixer dans le marbre le geste pathétique du père se mordant les mains de désespoir.

Dans une lettre du 18 septembre 1858, il fait cette confidence à M. Foucard :

« Je viens d'arriver à Rome, bien épuisé de mon voyage en Toscane. Toutefois, ma santé n'est pas atteinte. Je me sens de force à travailler et je vais bientôt commencer mon dernier envoi : Ugolin, Chant XXXIII, Enfer du Dante : *Quand j'eus reconnu mon propre aspect sur leurs quatre visages, je me mordis les deux mains de douleur et mes enfants, croyant que c'était de faim, se levèrent tout à coup, disant : « Oh ! père, il nous sera moins douloureux si tu manges de nous. »* (2)

Malgré le règlement de l'Ecole qui prescrivait peu de figures dans les compositions et de choisir les sujets dans les Ecritures et l'Histoire ancienne, Carpeaux (d'après ses affirmations) obtint l'autorisation de traiter ce thème dantesque. (3). Mais Schnetz, le directeur de

(1) André Mabilley de Poncheville. Lettre à Louis Dutouquet, *op. cit.*, p. 189.

(2) André Mabilley de Poncheville, *op. cit.*, p. 153.

(3) Sarradin, *Carpeaux, Ugolin et l'Institut*, in *La Grande Revue*, 25 octobre 1907. Lettre de Carpeaux à Brune Chérié, 28 décembre 1858. « Le Directeur de l'Ecole m'empêche de traiter un sujet qui a fixé mes soins et mes prévisions depuis un an, sujet sur lequel j'avais reçu son approbation dès le début, ce qu'il nie aujourd'hui », p. 935.

l'École, affirmera que l'esquisse avait été faite pendant son absence. (1)

Une lutte acharnée entre Carpeaux et Schnetz commença aussitôt : au mois de décembre, le sculpteur est malade. Le directeur le menace même de lui retirer les moyens d'exécution s'il persiste à vouloir continuer son travail, déjà ébauché. « Le refus m'a serré le cœur, dit-il. Les étouffements en ont été la suite, puis une inflammation de poitrine. Ma tête est vide. Il s'y est opéré un trouble qui ne me laisse pas la lucidité nécessaire pour juger la situation. Que faire ? » (2)

Au mois de mai de l'année suivante, la lutte continue. Il semble que le directeur ait voulu qu'il supprimât l'un des enfants et le transformât en un saint Jérôme. Mais Carpeaux tenait à faire son groupe tel qu'il l'avait conçu et, plutôt que d'y changer quelque chose, il brisa l'ébauche et n'en ramassa les morceaux que plusieurs semaines après, pour le reprendre de nouveau avec la certitude que cette fois il vaincrait. Il commença, dit-il, « à recevoir les éloges les plus chaleureux ». (3) Malgré cela, l'opposition de Schnetz continue, rigoureuse et ridicule. Carpeaux, découragé et malade, ses années d'écoles étant d'ailleurs terminées, part pour Paris et y fait de nouveau une maquette et un dessin pour le montrer au baron de Rothschild dans l'espoir qu'il en deviendra acquéreur. C'est avec ce même dessin, lui servant de carte de visite, qu'il se présentera plus tard chez le ministre d'État, ce qui lui vaudra une prolongation de son séjour à Rome et l'autorisation de travailler selon ses désirs.

C'est à Valenciennes, sa ville natale, qu'il arrivera à remettre sa santé. Il y passera une partie de l'année 1860. Pendant ce temps, il s'occupe d'eaux-fortes. L'image d'Ugolin ne l'abandonne pas. Il en fera trois gravures. L'une le montre dans l'obscurité, accroupi avec ses enfants et déjà mourant. Une autre, celle qui est au Musée Carpeaux, à Valenciennes, nous montre

(1) André Mabilley de Poncheville, *op. cit.* Lettre de Schnetz. Décembre 1858. « Carpeaux a fait pendant mon absence une esquisse d'un groupe d'Ugolin dans sa prison avec ses enfants ».

(2) Sarradin, *op. cit.*, p. 933.

(3) André Mabilley de Poncheville, *op. cit.* Lettre à Foucard, 21 mai 1859, p. 155-156.

Ugolin seul, méditant, le coude appuyé sur la cuisse, l'aspect féroce. La troisième, à peu de chose près, est une réduction de la première et nous fait songer au *Penseur* de Rodin (1).

Carpeaux retourna à Rome avec la permission de pouvoir continuer son travail.

Les difficultés matérielles surviennent. Il s'adresse au Conseil municipal de Valenciennes, le priant de lui prêter 2.000 francs. Il s'engage à les rembourser aussitôt vendu son *Pêcheur*. On lui envoie 1.200 francs, il lui en manque 800. Dans une lettre à un de ses amis, il lance cet appel : « Il faut sauver mon Ugolin » (2).

On trouva heureusement les 800 francs, grâce à une quête faite parmi les notabilités de la ville. Carpeaux touche à la réussite. Le 9 juin 1861, il écrira à son ami Chérier : « Je suis près de livrer au monde artistique une des choses les plus émouvantes du siècle. » Il lui confie le succès qui entoure son *Ugolin*. Le comte de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux, étant alors à Rome, lui a dit qu'il restera « l'homme d'Ugolin ». La duchesse de Castiglione-Colonna, descendante de Victoria Colonna, l'a comparée à Michel Ange. « Tu vois, ami, que la fortune vient me trouver (3). » Schnetz lui-même lui a offert de l'argent. Carpeaux commente ce fait, disant qu'il cherche maintenant à effacer le passé par un acte calculé (4).

(1) Eaux-fortes reproduites dans l'ouvrage de M. André Mabilley de Poncheville. « Le dessin original en existe dans l'album appartenant à un amateur de Valenciennes, M. Adrien Carlier. Il est accompagné d'un autre dessin d'Ugolin assis également, mais couvert d'un manteau, au-dessus duquel on lit : dessin de Carpeaux, fait à Valenciennes en 1860, à mon ami Ratel, souvenir d'amitié, P. Foucard. A propos d'une de ces planches, celle où Ugolin, vu comme en raccourci, se rapproche le plus du « *Penseur* », on me fait noter qu'elle portait autrefois — une preuve ancienne et attestée — la mention Ratel, sculpteur. J'ai interrogé les contemporains et même les fils de Ratel. Tous ont été d'accord pour dire qu'il ne savait pas dessiner, encore moins graver. Peut-être est-ce lui qui a mis cette inscription ou s'agit-il d'une plaisanterie de Carpeaux », p. 56.

(2) André Mabilley de Poncheville, *op. cit.* Lettre à Louis Dutouquet, 25 avril 1861, p. 183.

(3) *Id.* Lettre du 9 juin 1861, p. 183.

(4) *Id.* Lettre à Louis Dutouquet, 14 juillet 1861, p. 186.

Au mois d'août, il terminera son groupe. Nous allons le trouver préoccupé par la fonte, tenant à ce qu'elle ait lieu assez tôt pour que l'œuvre puisse figurer à l'Exposition de Londres. Cette idée lui a été suggérée par le comte de Nieuwerkerke qui lui a promis l'appui de l'Etat. Carpeaux lui écrit, rappelant son encouragement et, en marge, Schnetz apostille la lettre, disant que le talent avec lequel le sculpteur venait d'exécuter le groupe d'Ugolin le rendait digne de cette faveur (1).

Pourtant, en avril, rien n'est encore décidé.

Carpeaux se voit obligé de s'adresser au ministre pour lui confesser la gêne où il se trouve : « Ma situation devient impossible sans votre secours (2). »

Le ministre accorde un crédit de 1.500 francs pour l'exécution en marbre de la statue. Carpeaux est ravi. Mais le Conseil de l'Académie des Beaux-Arts fait un rapport défavorable sur la traduction d' « Ugolin » soit en bronze, soit en marbre.

Le maire de Valenciennes, au nom de la ville, s'adresse au ministre, le priant de ne pas abandonner l'artiste à son désespoir et à son découragement (3).

Apprenant la pétition de sa ville natale, Carpeaux envoie au ministre une lettre pleine de fierté qui mérite d'être reproduite : « Cette intention est partie d'un bon sentiment, mais si j'avais été consulté, je vous avoue, Excellence, que je n'aurais pas donné mon adhésion à cette supplique. J'ai assez de courage pour supporter l'adversité. L'homme n'est grand que par la lutte et je vous prie de croire que je n'ai pas perdu l'espoir d'un meilleur avenir (4).

Mais le chef de la division des Beaux-Arts, M. Courmont, encouragé peut-être par le comte Nieuwerkerke, le sauvera. Dans son rapport au ministre, il remarquait que la commission des Beaux-Arts ne niait pas la valeur du groupe d'Ugolin. Elle conseillait seulement des modifications, mais pour indemniser Carpeaux, elle proposait à l'Etat de lui acheter tout de suite son *Pêcheur*. Or, comme Carpeaux, ayant trouvé plusieurs acheteurs pour cette statue, ne tenait pas à la vendre

(1) Sarradin, *op. cit.* Lettre du 2 novembre 1861, p. 936.

(2) *Id.* Lettre du 9 avril 1862, p. 935.

(3) Sarradin, *op. cit.* Lettre du 28 mai 1862, p. 937.

(4) *Id.* Lettre du 29 mai, p. 938.

à l'Etat, et comme la commission des Beaux-Arts n'avait pas indiqué les modifications à faire, il prie le ministre de permettre la reproduction du groupe en bronze, ce pourquoi il fallait une somme de 30.000 francs (1).

Une semaine plus tard, le décret ministériel fut signé et *L'Ugolin* parut au Salon de l'année suivante.

La critique ne fut pas unanime dans ses éloges. On blâma surtout le geste d'Ugolin qui, à vrai dire, est plus déplaisant que dramatique. Carpeaux, on le voit, s'est appliqué à suivre de près la description du poète. Il indique, lui-même, le passage dont il s'inspire, juste le moment où Ugolin se mord les mains de désespoir ; le geste même qui amène un de ses enfants à lui offrir sa chair et celle de ses frères. A vrai dire, nous aussi, nous aurions préféré voir Ugolin dans une attitude différente. L'œuvre y aurait gagné.

Paul Mantz reproche au groupe de ne pas être expressif, ou, du moins, de ne pas l'être autant qu'il le devrait pour tous ceux qui savent la sinistre histoire racontée par Dante (2).

On doit reconnaître que le corps d'Ugolin est doué de muscles abondants et renflés. Les bras sont plutôt ceux d'un athlète que ceux d'un homme affaibli. Pourtant, que peut-on ajouter de plus à ce visage aux yeux caves, au regard avançant la minute fatale, à la bouche distendue par l'attente vaine d'une nourriture et par un rictus désespéré ? Ou à cette position du corps contracté, dont les genoux se joignent et dont les orteils s'agrippent à la terre dans une rage contenue ? Et que désirer de plus pour l'expression des enfants languissants ou déjà tombés autour de leur père ?

Dans ce groupe révolutionnaire qui effraya tellement le directeur de l'Ecole, il y a pourtant quelque chose de traditionnel et qui trahit le caractère scolaire de l'œuvre. La tête d'Ugolin est une tête grecque avec des mèches à l'antique. Les enfants aussi gardent dans l'agonie la grâce de leur âge.

La Mort d'Ugolin, née du célèbre épisode de Dante, préparée par de nombreuses études du *Jugement dernier*, mûrie au contact du *Laocoon*, n'en porte pas moins les signes d'une réminiscence de l'œuvre d'un artiste

(1) Sarradin, *op. cit.*, 7 juin 1862, p. 938-939.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*. Salon de 1863, t. XV, p. 50-51.

de second ordre : le *Caïn* d'Etex qui a été sûrement présent à l'esprit de Carpeaux (1).

La *Mort d'Ugolin* montre dans la sculpture française le commencement de toute une série de figures pathétiques, passionnées, d'une plastique mouvementée. Carpeaux abandonnera ces essais de psychologie dramatique. Il reviendra à la tradition du dix-huitième siècle, mais il a préparé la voie à Rodin.

..

Rodin apporte à un siècle près de finir un renouveau de forces, une verdeur dans l'enthousiasme qui divisent le public en partisans et en adversaires et qui réanimeront la sculpture moderne d'une fougue et d'un mouvement que la sculpture de l'époque romantique n'a pas connus.

Lui aussi a trouvé chez Dante une source dramatique dont il animera son œuvre.

Après le scandale de *l'Age d'airain*, le soi-disant moulage sur nature de la statue toute entière, le nom de Rodin fut indiqué pour une grande commande de l'Etat.

C'était là une façon de lui faire oublier l'affront dont il avait été victime.

On envisageait alors la création d'un musée des Arts décoratifs. Rodin demanda l'exécution de la porte principale du futur musée.

Il avait visité l'Italie. Il avait vu la porte du Baptistère de Florence. La beauté de l'œuvre de Ghiberti l'avait conquis. Tout ce qui bouillonnait en lui d'inspiration et de génie, il rêva de l'inscrire dans une architecture de ce genre.

A Rome, il s'enthousiasma pour le *Jugement dernier* de Michel Ange. Il avait aussi contemplé l'enfer, peint dans le Campo-Santo de Pise et dans une chapelle de Santa-Maria Novella. Le sujet est donc choisi : « la Porte de l'Enfer ».

Il ne répétera pas ces œuvres italiennes, imprégnées

(1) Le *Caïn* est dans le vestibule du sud-est du Palais des Arts, à Lyon. Reproduit dans Antoine Etex, *Souvenirs d'un Artiste*. Le modèle en plâtre, exécuté à Rome en 1832, a été exposé au Salon de 1833 et à l'Exposition Universelle de 1855. Le marbre commandé par le Ministre de l'Intérieur a figuré au Salon de 1839.

de l'esprit dantesque. Il construira un enfer tout différent, adapté à une sensualité et à une damnation modernes. Il lit *La Divine Comédie*. Elle fut pendant longtemps, avec *La Comédie Humaine*, de Balzac, son autre livre de chevet. (1)

On dirait qu'il veut l'illustrer. Il exécute de nombreux dessins. Il va même jusqu'au Paradis, où il rencontre le poète et sa Béatrice. Parmi ces dessins, on en trouve quelques-uns qui furent exécutés antérieurement à la commande de la *Porte* (2), ce qui permettrait de croire que le sculpteur avait eu, auparavant, la pensée d'une réalisation plastique de Dante.

Dans un premier dessin d'*Ugolin*, on dirait que Rodin est indécis, qu'il n'a pas encore saisi l'épisode dantesque. Pourtant, il en sera hanté : parmi ses dessins, on n'en trouve pas moins de sept, consacrés au martyr de la tour de Pise, tantôt avec ses enfants, tantôt rongéant la tête de l'archevêque Ruggiero, ou encore racontant son histoire à Dante. En dehors d'*Ugolin*, il représentera : *Mahomet, les intestins pendants* (3) (Fig. N° 38) ; *Bertrand de Born tenant sa tête comme une lanterne* (4) ; *Guide de Montefeltro dont l'âme est disputée par Saint François et les noirs chérubins* (5) ; *La transmutation de l'homme en reptile* (6). On voit qu'il attache une très grande importance à ce dernier châtiment et qu'il l'a très bien compris : « Vous vous rappelez, dit-il, comment dans l'*Enfer* de Dante, un serpent se plaquant sur le corps d'un damné se convertit en homme, tandis que l'homme se changera en reptile. Le grand poète décrit si ingénieusement cette scène qu'en chacun de ces deux êtres on suit la lutte des deux natures qui s'envahissent progressivement et se suppléent l'une à l'autre. » (7).

Les autres châtiments ne l'intéressent point. Même dans les dessins où il est plus près du poète, ce qui le préoccupe surtout, c'est l'expression de ses figures, c'est cette foule anonyme qu'il ne cessera pas de repré-

(1) Léonce Bénédict, *Rodin*, p. 12.

(2) *Id.*, p. 13.

(3) *L'Enfer*, Chant XXVIII, v. 25-28.

(4) Chant XXVIII, v. 121-122.

(5) Chant XXVII, v. 112-115.

(6) Chant XXV, v. 49 et suiv.

(7) Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, p. 83.



Fig. 37. RODIN. a) Deux ombres du Cercle des Amours — b) Virgile portant Dante évanoui — c) Masque de Minos — d) Cerbère

senter, ce sont les ombres qui, par leur attitude, expriment les révoltes, les violences, les vains et inutiles désirs. Déjà ici, il est retenu par le cercle des luxurieux. Des amants s'enlacent dans une étreinte passionnée. Ce sont Paul et Françoise et bien d'autres que Dante ne nomme pas. On y trouve aussi beaucoup de femmes et d'enfants qui prennent dans la *Porte* une grande importance. Rodin n'accorde aucun rôle aux démons, leur préférant les faunes. Les centaures eux-mêmes ne persécutent pas les âmes pour les obliger à subir les châtiments qui leur sont imposés. Les centaures de Rodin servent à transporter les âmes. Il arrive même à mettre un cheval dans l'*Enfer*, « le cheval le plus chimérique » d'après la note qu'il écrit en marge.

Les monstres infernaux gardent une forme humaine, même Cerbère à trois têtes (Fig. N° 37) et le Minotaure qu'il orne de cornes. Le masque de Minos laisse une impression inoubliable. (Fig. N° 37).

Dante et Virgile sont conçus d'une façon toute différente de celle des autres artistes. On les dirait des demi-dieux. Dante n'a pas du tout la tête traditionnelle. Parfois, il lui donne une grâce féminine, par exemple, lorsqu'il est transporté, évanoui, dans les bras de Virgile. (Fig. N° 37).

Avec ces dessins préparatoires, Rodin va composer la *Porte*. Dans son premier projet, nous le voyons s'attacher à la conception de Ghiberti, les plans verticaux divisés en panneaux symétriques et les montants décorés de figures répétées de damnés, à la manière de la *Porte* de Florence (Fig. N° 38). Une autre influence, surtout dans les moulures, y est flagrante : celle des cathédrales qu'il venait de visiter après son départ de Bruxelles, les belles cathédrales qu'il a tant aimées. Dans le tympan, l'artiste jette une foule d'ombres, surtout des femmes, et c'est la seule partie avec le personnage de Dante qui ne changera pas dans la composition définitive. Il tient à représenter les lâches indifférents qui mènent grand tumulte dans le vestibule de l'*Enfer*. Dante entend d'horribles paroles dans une confusion d'idiomes, des mots de détresse et des accents de colère avec des bruits de mains qui claquent entrechoquées (1). Virgile ne veut pas laisser Dante s'attarder à l'identification de ces âmes, parce que le Monde ne garde d'elles aucune

(1) *Enfer*. Chant III, v. 25 et 28.

a



b



c



d



Fig. 38. RODIN. a) Ombres parlant à Dante — b) Dante et Virgile effrayés par les démons — c) Mahomet, intestins pendant d) La Porte, première forme

renommée et lui dit : « Regarde et passe (1). » Rodin n'a pas suivi ce conseil. Il a regardé et s'est attaché à donner une traduction plastique de ce passage de *l'Enfer*. Il représente les âmes balayées par les Furies, les anges déchus et le fantôme de la Mort.

Il est malaisé de savoir quels étaient à l'origine les épisodes dont il avait fait choix. C'est à peine si sur une esquisse primitive, au milieu du panneau de gauche, on découvre *Le Baiser*, groupe que l'artiste appelle d'abord *La Foi*, et qui est la première forme de l'épisode de *Paul et Françoise*. Il paraît aussi qu'il voulait représenter l'épisode de *Guido de Montefeltro* qui devait avoir pour pendant le *Jugement de Minos* (2).

Dans les dessins, nous trouvons Rodin déjà éloigné de la conception du poète. Il changeait les personnages, transformait les monstres, et ne suivait guère de près les châtiments infernaux.

Dans la Porte définitive (Fig. N° 39), on ne reconnaîtra plus les descriptions dantesques. Nous trouverons seulement les deux épisodes si souvent traduits par les artistes, Ugolin, Paul et Françoise.

Ugolin, dont il fera un groupe à part, est une des plus belles représentations artistiques de cet épisode. (Fig. N° 40). Le drame est plus avancé que chez Carpeaux. Cette fois-ci, rien d'académique. Ugolin est courbé sur ses enfants, touchant leur chair qu'il a envie de manger. Marchant sur les genoux, traînant sur les jambes et sur ses mains, avancées de côté comme celles d'un gorille, il est bien l'homme réduit à la suprême misère et chez qui la bête se réveille. Ce qu'il garde encore d'humain, le drame de conscience qui veille sur lui s'est réfugié dans le mouvement de la tête. Malgré sa célérité, malgré sa bouche d'affamé, sa volonté s'exerce à éloigner son visage de la proie qui est à sa portée, ce qui serait un sacrilège.

L'artiste a vu dans cette phrase si discutée « plus que la douleur, le jeûne fut puissant » (3) l'idée que le père se rassasia de la chair de ses fils. Il faut connaître l'épisode pour bien comprendre l'œuvre, mais la puissance du sculpteur est si grande que même sans

(1) *Id.*, v. 49-51.

(2) Benedite, *Dante et Rodin*. Centenaire de Dante, p. 218.

(3) Chant XXXIII, v. 75.



Fig. 39. RODIN. *La Porte de l'Enfer*. — Musée Rodin

avoir lu Dante, on sent un frisson d'horreur. Rodin, qui n'attachait aucune importance aux sujets, préférant que les œuvres portassent en elles-mêmes leur intérêt, disait à propos de celle-ci que quand un sujet littéraire est si connu, l'artiste peut le traiter sans la crainte de ne pas être compris (1).

Si pour *Ugolin*, le sculpteur s'est attaché à la description du poète, dans *Paul et Françoise* il n'a vu que le symbole de l'amour. De l'histoire racontée par Françoise, il ne retient que ce baiser où se révèlent toute la splendeur et toute la beauté physique de l'amour. Rien de ce baiser calme d'Ingres qui n'a vu dans la tragédie de Rimini que la surprise d'un amour innocent. Comme symbole, Rodin est plus près du poète, car Paul et Françoise resteront dans la légende comme l'incarnation de l'amour passionné.

En dehors de ces deux épisodes, il donne une traduction plastique de la célèbre inscription qui surmonte la Porte de l'Enfer, cette grande et redoutable porte ouverte, réservée depuis la création du monde au passage des damnés : « Laissez toute espérance, vous qui entrez » (2).

Ces trois belles statues d'hommes dominent tout l'ensemble. Ils se penchent l'un sur l'autre, leurs mains rassemblées sur le même point vers le drame sans fin de la détresse humaine. L'artiste ne pouvait trouver de plus belle illustration à cette inscription fameuse. La *Fortune*, la roue à la main, est aussi le symbole du dialogue de Virgile et de Dante dans le cercle des avarices et des prodiges (3).

Sur les deux montants, les figures s'allongent, formant une sorte de grappe d'êtres vivants. On y voit des amants réunis dans la souffrance, des corps de vieilles meurtries, difformés, des enfants condamnés aux peines éternelles pour une faute qu'ils n'ont pas commise, les mêmes que Dante place dans les limbes. Les démons n'existent plus. Les damnés trouvent un châtiment suffisant dans leur passion, leurs amours, leurs larmes. On voit aussi des centaures, des satyres contrastant avec la grâce des femmes.

Le Dante des dessins, représenté parfois sous des

(1) Rodin, *L'Art*, op. cit., page 200.

(2) *Enfer*. Chant III, v. 9:

(3) *Id.* Chant VII.



Fig. 40. Rodin. *La Mort d'Ugolin*. — Au Musée Rodin

traits tout à fait féminins, se transforme complètement quand Rodin conçoit la *Porte*. L'artiste ne l'a pas mêlé aux scènes de l'*Enfer*. Il le place, en haut, assis, le poing sous le menton, replié sur lui-même, dans l'attitude d'une méditation profonde, laissant son regard errer sur cette humanité meurtrie, blessée dans sa chair et dans son âme et qui crie, qui pleure et qui se révolte. Il contemple toutes ces ombres que le sculpteur a pétries dans la glaise, et qu'il a placées sur les panneaux et les montants : Ugolin, Françoise de Rimini, des inconnus qui ne font plus partie des descriptions du poète et qui n'appartiennent qu'à l'imagination de l'artiste. Le Dante, devenu la figure agrandie du *Penseur*, se rapproche d'une des figures du *Jugement dernier*. L'esprit de Michel Ange, toujours présent dans les dessins, a passé dans cette œuvre monumentale. Comme chez Michel Ange, les personnages de Rodin sont nus. Dante, pas davantage, ne parle de vêtements, si ce n'est à propos de Caïphe, dont il souligne la nudité pour mieux marquer sa misère morale (1).

Quoique Rodin ait travaillé pendant vingt ans à la *Porte de l'Enfer*, elle reste inachevée. Dans son emportement, il a oublié les conditions toutes spéciales de la statuaire. Un jour, il s'apercevra que sa porte ne peut pas s'ouvrir : « La porte est trop trouée », écrit-il dans une de ses notes (2). C'était déjà trop tard, l'œuvre touchait presque à sa fin.

Il en avait d'ailleurs souvent interrompu l'élaboration pour se consacrer à d'autres œuvres. Il finira par la délaisser tout à fait. La *Porte* lui servira en quelque sorte de réserve dans laquelle il viendra puiser des chefs-d'œuvre.

Il en sortira : *La mort d'Ugolin*, *Le Baiser*, *Le Penseur*.

L'Ombre n'est que l'agrandissement d'un des hommes qui couronnent la porte.

La *Création de l'homme* ou le *Premier homme* et *Eve* furent conçus pour accompagner la porte comme symbole du péché originel.

L'Enfant prodigue est emprunté à un groupe du côté droit de la porte. On reconnaîtra une réplique de sa tête dans celle de la *Douleur*.

(1) Chant XXIII, vers 118-120.

(2) Benedite, *Rodin*, p. 23.

Cariatide tombée portant sa pierre n'est que l'agrandissement d'un petit sujet placé dans le tympan.

Femme accroupie est la *Luxure* du centre du tympan, cette luxure qui dans le poème est représentée par une panthère.

La *Vieille Heaulmière*, titre pris à la célèbre ballade de Villon, fut empruntée à une des figures des montants de la *Porte*.

Le petit groupe *Je suis belle* est aussi formé d'éléments pris dans *l'Enfer*.

Pygmalion et sa statue étaient, c'est Rodin lui-même qui l'affirme, d'abord un faune cornu et velu qui enserrait fougueusement une nymphe pantelante. (1)

M. Bénédite affirme qu'il avait réussi à réconcilier l'artiste avec sa *Porte*. Il l'avait envoyée à l'Exposition de 1900 après en avoir enlevé toutes les figures en saillie. On avait décidé qu'elle ne serait plus considérée comme une porte et qu'on la placerait en manière d'iconostase dans une chapelle du Séminaire de Saint-Sulpice attribuée au Musée du Luxembourg. Toutes les pièces avaient été conservées. Rodin avait remis à M. Bénédite un projet de reconstitution complète : les montants devaient être exécutés en marbre, et les panneaux ainsi que les trois figures supérieures fondus en bronze et peut-être dorés comme les portes de Ghiberti (2).

« Je lui suggérai en même temps, dit M. Bénédite, puisque le sous-secrétaire d'Etat, désireux d'encourager les procédés de la fresque, lui en commanda une, d'entourer cette porte de *l'Enfer* par la fresque du Paradis. Rodin se mit à l'ouvrage. Il s'exerça à des travaux à usage de fresque » (3).

Malheureusement, le projet n'eut pas de suite. Ce n'est qu'en 1916 qu'on put reconstituer, à l'aide des éléments conservés et classés, la *Porte* qu'on peut admirer dans la chapelle désaffectée de l'Hôtel Biron.

Rodin fut-il obsédé par l'esprit du poète de *l'Enfer* ? S'est-il identifié à lui ? Nous croyons que non. Tout ressortit à l'imagination de l'artiste. Parmi les compo-

(1) A. Rodin, *op. cit.*, p. 204.

(2) Benedite, Dante et Rodin, *op. cit.*, p. 215.

(3) *Id.*, Rodin, p. 14.

sitions prises à part, nous ne trouvons que *La Mort d'Ugolin* et *Le Baiser*, celui-ci rien que comme symbole, qui évoquent les strophes dantesques. Il est vrai que dans ce tourbillon de 186 figurines qui décorent la *Porte*, il y a les mêmes cris de haine et de révolte que l'on trouve dans *l'Enfer*. Mais ces cris sont poussés au cours de voluptueuses scènes de lutte entre amants qui s'étreignent et se repoussent, et par des femmes que poursuivent des satyres ou encore par des vieilles marquées par le péché charnel. Cette volupté, cette sensibilité un peu morbide ne viennent pas de *l'Enfer*. La douleur soumise, les corps accablés et anéantis ne sont pas non plus du poète.

A n'en pas douter, plusieurs figures de Rodin évoquent les *Fleurs du mal*. La prédilection du sculpteur pour les femmes qui n'abondent pas dans l'*Enfer* dantesque, et ses nombreuses figures toujours tourmentées par la passion, nous montrent un Rodin plus près de Baudelaire que de Dante. A en croire M. Camille Mauclair, Rodin était fanatique de Baudelaire (1). Même quand il est en communion avec Dante, c'est-à-dire quand il fait ses dessins, on en trouve un qui illustre le cercle des amours avec cette note : « L'amour profond comme les tombeaux, Baudelaire ». (Fig. N° 37). Plus tard, sur son groupe : *Je suis belle*, formé des figures empruntées à la *Porte*, il inscrit sur la base ce vers de Baudelaire :

« Je suis belle, oh ! mortels, comme un rêve de pierre. »

Pourquoi Rodin cherche-t-il presque exclusivement, en fait de châtiments, ceux des luxurieux ?

N'y aurait-il pas là plutôt l'empreinte des « Femmes damnées » de Baudelaire, dont il illustrera un exemplaire ?

Et les vieilles; dont une deviendra plus tard la *Vieille Heaulmière*, ne seront-elles pas celles de Baudelaire, ces êtres décrépits, disloqués, débris d'humanité, qui furent jadis des femmes ?

Rodin a lu *La Divine Comédie*. Nous savons que c'est dans la traduction d'Arthur de Montor. (2) Il cherche même, pour ainsi dire, à l'illustrer.

Est-ce seulement la vision du poète florentin qu'il a

(1) Camille Mauclair, in *Les Maîtres Artistes*, 3^e année, vol. 8, p. 273.

(2) Benedite, *Dante et Rodin*, op. cit., p. 211.

entrevu dans la Chapelle Sixtine, dans le Campo-Santo de Pise, ou dans Santa-Maria Novella, qui l'a poussé à la lecture de *La Divine Comédie*, ou alors, y aurait-il été conduit par la main de Baudelaire ? Rodin n'était pas très cultivé. *La Divine Comédie* est une lecture assez lourde pour un esprit encore au début de sa culture intellectuelle. Ce n'est sûrement pas par le bras de Virgile que Rodin a pu être conduit dans *l'Enfer*.

Nous croirions plutôt qu'il y est descendu, ayant pour guide le poète des *Fleurs du mal*.

Lorsque Rodin, en 1884, reçut la commande des *Bourgeois de Calais*, il travaillait fiévreusement à sa *Porte*. Il dut l'interrompre pour penser au monument demandé. Il superposa à la lecture de Dante celle de Froissart. Si le sculpteur avait été vraiment possédé par les descriptions dantesques, l'œuvre aurait dû s'en ressentir. Or, les *Bourgeois de Calais* n'ont rien de *l'Enfer*. Ils sont résignés, marchent avec soumission vers le sacrifice. Celui qui porte les clefs n'exprime pas la lassitude et le renoncement ; il va peut-être se révolter. Pour le moment, on ne voit que du défi mépris-sant sur son visage.

Il nous semble donc que Rodin, quoique s'inspirant directement de l'Enfer dantesque, garda toujours un tempérament éloigné de celui du poète des horreurs infernales. Son esprit ne vit pas dans une atmosphère morale ou ne cherche pas à la créer. La *Porte* conservée dans l'Hôtel Biron, ce n'est pas la porte de l'Enfer dantesque, mais celle d'un enfer moderne : l'enfer à la Rodin.

CONCLUSION

Parvenu à la fin de notre travail, nous constatons que l'esprit de Dante a animé et inspiré d'une façon indéniable l'art romantique français.

Il suffirait d'évoquer le nom de celui qui incarne l'essence même du Romantisme, c'est-à-dire Delacroix, pour qu'on puisse produire cette affirmation.

L'influence de Dante fut si grande que son œuvre a tenté même des esprits rebelles aux idées romantiques. Ingres, par exemple, qui n'a pas eu de prédilection marquée pour le poète, s'est mal défendu contre l'atmosphère d'admiration qui se créait autour de *La Divine Comédie*. Ingres a failli, de ce fait, se laisser aller à créer les tableaux aux tendances romantiques.

Flandrin, se connaissant mieux lui-même, s'est avisé de ce que l'Enfer lui réservait de dangereux pour son esprit, et n'a abordé que la mélancolie adoucie du Purgatoire.

Avec sa sensibilité toute germanique, Ary Scheffer interprète le poète florentin et lui devra sa meilleure toile.

Chenavard « le docte », auquel Delacroix reproche d'être malheureusement trop froid, gagnera peut-être au contact de son ami, le désir de s'inspirer de Dante. Il ne lui aura manqué que l'occasion de transformer ses cartons dantesques en une décoration monumentale.

Corot, éloigné déjà du Romantisme, et professant un art qui était le contraire de l'esprit infernal de *La Divine Comédie*, est devenu sombre et dramatique au contact du poète.

Doré, en plein réalisme, reste dans l'Enfer le plus dramatique et le plus romantique des illustrateurs.

Préault imprègne toute son œuvre de l'esprit dantesque.

Carpeaux marque avec son *Ugolin* la page la plus pathétique de son œuvre.

Beaucoup plus près de nous, Rodin trouve encore

dans la poésie douloureuse de *l'Enfer* une source abondante où il a puisé durant toute sa carrière.

Ajoutons que de nombreux artistes de second plan remplissent d'œuvres dantesques les catalogues des Salons du XIX^e siècle.

On constate que les épisodes les plus fréquemment traités sont ceux de *Françoise de Rimini* et d'*Ugolin*, tous deux signalés par Chateaubriand en 1802.

Dante n'a pas cessé d'inspirer les artistes. Il y a quelques années à peine, M. Maurice Denis a produit un vrai chef-d'œuvre en illustrant la *Vita Nuova*.

Paul Dardé, un romantique de nos jours, se place souvent sous l'inspiration de Dante. Il n'admire pas seulement son œuvre, il se passionne aussi pour la vie du poète qu'il voit comme l'avait vue la génération de Delacroix. Il en a fait des projets et des œuvres achevées. *L'Eternelle Douleur*, du Luxembourg, cette tête de Méduse en ses nœuds de serpent est une vision dantesque digne de l'époque romantique. Il a représenté aussi les *Harpies*, *Ugolin*, *Paul et Françoise* dans le cercle des luxurieux et dans la scène du baiser, et donne une vue d'ensemble de *l'Enfer* dans sa *Roue Infernale*, vaste dessin où des démons et des damnés s'entrelacent et se mêlent dans un formidable élan.

L'œuvre de Dante n'est pas une source tarie. Elle garde toute sa valeur, sa suggestion et toute sa beauté.

Elle continuera d'attirer d'instinct tous ceux qui gardent le culte de l'expression dans l'art. Elle continuera à inspirer les artistes tant que subsistera une âme romantique.

Vu et admis à soutenance
le 21 avril 1925.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*
FERDINAND BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer.
Le recteur de l'Académie de Paris,
P. APPELL.

SOURCES

La Divine Comédie : L'Enfer. Traduction nouvelle et notes de L. Espinasse-Monjenet, 1920. — *Le Purgatoire*. Traduction nouvelle accompagnée du texte italien, avec un commentaire et des notes, par Ernest de Lamine, 1914. — *Le Paradis*. Introduction, traduction et analyses, par Henri Hauvette. Collection « Les Cent Chefs-d'Œuvre étrangers. »

Journal de Eugène Delacroix. Notes et éclaircissements, par MM. Paul Flat et René Piot, 3 vol., 1893.

Correspondance de Delacroix, publiée par Ph. Burty, 2^e édit. 1880.

Correspondance de Flandrin dans *Lettres et Pensées d'Hippolyte Flandrin*, par Delaborde, et dans *Correspondance de Victor Baudinier avec Hippolyte et Paul Flandrin*.

Correspondance de Carpeaux dans *Carpeaux inconnu*, par André Mabillet de Poncheville, et dans *Carpeaux, Ugolin et l'Institut*, par Sarradin.

La Mort d'Ugolin, tableau signé David, au Musée de Valence.

La Mort d'Ugolin, dessin de Gros, reproduit dans *Destree : Gros, sa vie et ses ouvrages*.

La Barque du Dante, de Delacroix, au Louvre.

Dessins pour la Barque, collection Moreau-Nélaton.

Les Massacres de Scio, de Delacroix, au Louvre.

Mérite arrivant à la Renommée malgré les Mauvais Génies, dessin de Delacroix. Collection Moreau-Nélaton.

La Justice de Trajan, de Delacroix, au musée de Rouen.

Dessins préparatoires pour La Justice de Trajan, au musée de Rouen.

Croquis *Dante et Béatrice*, de Delacroix, pour la bibliothèque du Palais-Bourbon, dans A. Robaut, *L'œuvre complète d'Eugène Delacroix*.

Coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, par Delacroix.

La Mort d'Ugolin, même auteur.

Croquis *Mort d'Ugolin*, collection Moreau-Nélaton.

Le Portrait de Chopin, même auteur, dessin, à la réserve, au Louvre.

Dante et Virgile aux Enfers, et *La Chasse Infernale*, de Louis Boulanger, lithographies. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.

Françoise de Rimini et Paul Malatesta, de Ingres, au musée de Chantilly.

Dessins pour le même tableau, au Musée de Montauban.

Premier dessin. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Collection Armand.

L'Apothéose d'Homère, même auteur, au Louvre.

Dessin préparatoire — tête de Dante — pour la même toile, au musée de Montauban.

Dante et Virgile dans le cercle des envieux, de Flandrin, musée de Lyon.

Françoise de Rimini, de Ary Scheffer, au Louvre, et à la Collection Wallace, à Londres.

Dante et Béatrice, au Musée d'Amsterdam.

Les Douleurs de la Terre, même auteur, tableau reproduit dans Louis Vitet. L'œuvre d'Ary-Scheffer. Notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer.

L'Enfer, Le Purgatoire et Le Paradis, de Chenavard, dessins au musée de Lyon.

L'Enfer, même auteur, au musée de Montpellier.

Dante et Virgile, de Corot, au Musée *Fines Arts*, à Boston.

Dessins pour la même toile reproduits dans A. Robaut et Moreau-Nélaton : L'œuvre de Corot.

Illustrations de La Divine Comédie, par Doré. Traduction de Fiorentino Hachette, 1861.

Illustrations de La Divine Comédie, par Etex, traduction de Sébastien Rheal, avec des notes par Louis Barré. Paris, J. Bry aîné, 1854.

Illustrations de La Divine Comédie, par Yan d'Argent, traduite en français et annotée par Artaud de Montor, précédée d'une préface de Louis Moland, 1878, Garnier frères.

Dante et Virgile. Deux médaillons de Préault, au musée du Louvre.

La tête du Silence, du même auteur, tombeau Robles, au Père-Lachaise.

La Tuerie, même auteur, au musée de Chartres.

Statue de Dante, de Paul Aubé, en face du Collège de France.

L'Ugolin, bronze de Carpeaux, au musée du Louvre.

La Porte de l'Enfer, de Rodin, au Musée Rodin.

Des dessins dans le même musée et d'autres reproduits dans un ouvrage exécuté pour le compte de M. Fenaisse, par la Maison Goupil.

BIBLIOGRAPHIE

- VOLKMANN. — *Iconografia Dantesca*, traduction en italien par G. Locella, Firenze, 1898.
- MARCO BESSO. — *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, Roma, 1912.
- CHARLES BLANC. — *Les Artistes de mon temps*, 1876.
- CHESNEAU. — *Peintres et statuaires romantiques*, 1880.
- CHESNEAU. — *Les Chefs d'école. La Peinture au XIX^e siècle*, 1883, 2^e édition.
- CHARLES BLANC. — *Histoire des Peintres. Ecole française*, 3^e vol. 1865.
- THÉOPHILE GAUTIER. — *Histoire du Romantisme*, 1874.
- THÉOPHILE GAUTIER. — *Portraits contemporains*, 1874.
- THÉOPHILE GAUTIER. — *L'Art Moderne*, 1856.
- BAUDELAIRE. — *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes*, 1865.
- GUSTAVE PLANCHE. — *Peintres et Sculpteurs*, 1853.
- THÉOPHILE SILVESTRE. — *Les Artistes Français*, 1878.
- LÉON ROSENTHAL. — *La peinture romantique*, 1901.
- LÉON ROSENTHAL. — *Du Romantisme au Réalisme*, 1914.
- L. DIMIER. — *Histoire de la Peinture française au XIX^e siècle*, 1914.
- JULES BRETON. — *Nos Peintres du Siècle*. 1899.
- J. DAVID. — *Le Peintre Louis David*, 1875.
- J.-B. DELESTE. — *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 1867.
- MOREAU-NÉLATON. — *Delacroix raconté par lui-même*, 2 vol., Paris, 1916.
- TOURNEUX. — *E. Delacroix devant ses Contemporains*, 1886.
- A. ROBOUT. — *L'œuvre complète de Eugène Delacroix*, 1885.
- TOURNEUX. — *Eugène Delacroix*, 1902.
- HENRI LAPAUZE. — *Ingres, sa vie et son œuvre*, 1911.
- HENRI LAPAUZE. — *Les dessins d'Ingres au musée de Montauban*, 1901.
- DELABORDE. — *Ingres*, 1870.
- ARMAURY DUVAL. — *L'atelier d'Ingres*, 1878.
- CHARLES BLANC. — *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, 1870.
- MAURICE DENIS. — *Les Elèves d'Ingres (L'Occident, 1902). Correspondance de Victor Bodinier avec Hippolyte Flandrin (1832-1839)*, publiée par Guillaume Bodinier. Angers, 1912.
- V^{te} HENRI DELABORDE. — *Lettres et Pensées d'Hippolyte Flandrin*, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un Catalogue des œuvres du maître, 1865.
- LOUIS FLANDRIN. — *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, 1902.

- LOUIS VITET. — *L'œuvre d'Ary Scheffer*. Notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer, 1860.
- Mrs GROTE. — *Memoirs of the life of Ary Scheffer*, Londres, 1860.
- ARMBRUSTER (F.) ET A. PEYRONTON. — *Paul Chenavard et son Œuvre*. 1^{re} partie. *Le Panthéon*, reproduction en publication de F. Armbruster. Texte par Abel Peyronton. Lyon, 1887, 1 vol. en 5 livres.
- CHARLES BLANC. — *Exposition des cartons de Chenavard pour la décoration du Panthéon*, 1876.
- A. ROBAUT ET MOREAU-NÉLATON. — *L'œuvre de Corot*, 1905.
- RENÉ DELORME. — *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur*, 1879.
- BLANCHE ROOSEVELT. — *La vie et les œuvres de Gustave Doré*, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur. Ouvrage traduit de l'anglais par M. du Seigneur, 1890.
- ANTOINE ETEX. — *Lés Souvenirs d'un Artiste*, 1878.
- P.-E. MAUGEANT. — *Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte*, 1894.
- VITRY. — *L'Art de notre temps : Carpeaux*.
- ANDRÉ MABILLE DE PONCHEVILLE. — *Carpeaux inconnu*, 1921.
- LÉONCE BÉNÉDITE. — *Rodin*.
- GUSTAVE COQUIOT. — *Le vrai Rodin*, 1913.
- JUDITH CLADEL. — *Rodin : L'Œuvre et l'Homme*.
- AUGUSTE RODIN. — *L'Art*. Entretiens réunis par Paul Gsell. 1919.
- JEAN LOCQUIN. — *Un grand Statuaire romantique : Auguste Préault*, in « La Renaissance de l'Art français et les Industries », 1920, III vol., p. 453.
- SARRADIN. — *Carpeaux, Ugolin et l'Institut*, in *Grande Revue*, 25 oct. 1907.
- LÉONCE BÉNÉDITE. — *Dante et Rodin*, in *Dante*. Recueil d'études publiées pour le VI^e centenaire du poète, p. 209.
- HAUVETTE. — *Réalisme et Fantasmagorie dans la Vision de Dante*, in *idem*, p. 37.
- R. SCHNEIDER. — *Dante et Delacroix*, in *idem*, p. 137.
- G. MAUGAIN. — *L'Orthodoxie de Dante et la Critique française de 1830 à 1860*, in *idem*, p. 185.
- GUSTAVE KAHN. — *L'inspiration dantesque chez Paul Dardé*, in *idem*, p. 221.
- COUNSON. — *Dante en France*, in *Romanische Forscher*, XXI, Band 1908. Penodg. 338, p. 1.
- LAMY. — *L'Italie vue par les élèves d'Ingres*, *La Revue de l'Art*, tome XLII.
- GEORGE DUBOSC. — *Origines de la Justice de Trajan*. *Journal de Rouen*, le 17 avril 1904.
- SAINT-BEUVE. — *Causeries du lundi*, 11^e vol., p. 109 à 179. *Journaux et Revues*, surtout *Gazette des Beaux-Arts*, *L'Artiste et l'Art*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Tableau signé David, *La Mort d'Ugolin*. Au Musée de Valence.
2. Gros, *La Mort d'Ugolin*.
3. Delacroix, *La Barque du Dante*. Au Musée du Louvre.
4. a) *Dessins préparatoires pour la Barque*. — b) *Dessin préparatoire pour la Barque*. — c) *Allégorie : « Mérite arrivant à la Renommée, malgré les Mauvais Génies »*. Collection Moreau-Nélaton.
5. Delacroix, *Les Massacres de Scio*. Au Musée du Louvre.
6. Delacroix, *La Justice de Trajan*. Au musée de Rouen.
7. Delacroix, *Dessin préparatoire pour la Justice de Trajan* (Rouen).
8. Delacroix, *Dessin préparatoire pour la Justice de Trajan* (Rouen).
9. Delacroix, *Dessin préparatoire pour la Justice de Trajan* (Rouen).
10. Delacroix, *Dessin préparatoire pour la Justice de Trajan* (Rouen).
11. Pompéio Amaltéo, *La Justice de Trajan*, gravure d'Andréa Zuchi. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.
12. Delacroix, *Coupole de la Bibliothèque du Luxembourg*.
13. Delacroix, *Détail de la Coupole*.
14. a) Delacroix, *Croquis de la Mort d'Ugolin*. Collection Moreau-Nélaton. — b) *Portrait de Chopin*. Musée du Louvre.
15. Delacroix, *La Mort d'Ugolin*.
16. Norblin, *La Mort d'Ugolin*. Musée d'Orléans.
17. Boulanger, *La Chasse infernale*, lithographie. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.
18. Boulanger, *Dante et Virgile aux Enfers*, lithographie. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.
19. a) *Dante, dessin préparatoire pour l'Apothéose d'Homère*. Musée de Montauban. — b) *Première composition de Françoise de Rimini et Paul Malatesta*. Cabinet des Estampes, collection Armand, Bibliothèque Nationale.
20. Ingres, *Françoise de Rimini et Paul Malatesta*. Musée de Chantilly.
21. Ingres, *Apothéose d'Homère*. Musée du Louvre.
22. Flandrïn, *Dante et Virgile dans le Cercle des Envieux*, musée de Lyon.
23. Ary Scheffer, *Paul et Françoise de Rimini*. Musée du Louvre.

24. Ary Scheffer, *Dante et Béatrice*. Musée d'Amsterdam.
25. Ary Scheffer, *Les Douleurs de la Terre*.
26. Paul Chenavard, *Le Paradis*. Musée de Lyon.
27. Paul Chenavard, *Le Purgatoire*. Musée de Lyon.
28. Paul Chenavard, *L'Enfer*. Musée de Lyon.
29. Corot, *Dessins préparatoires pour le Dante et Virgile*.
30. Corot, *Dante et Virgile*. Musée Fines Arts, Boston.
31. Doré, *Caron, illustration de l'Enfer*.
32. Doré, *Géryon, illustration de l'Enfer*.
33. Doré, *Les Harpies, illustration de l'Enfer*.
34. Doré, *Ugolin rongeant le crâne du comte Ruggiero, illustration de l'Enfer*.
35. Préault, *Virgile et Dante*. Musée du Louvre.
36. Carpeaux, *Ugolin et ses fils*. Musée du Louvre.
37. Rodin, a) *Deux ombres du cercle des amours*. — b) *Virgile portant Dante évanoui*. — c) *Masque de Minos*. — d) *Cerbère*.
38. Rodin, a) *Ombres parlant à Dante*. — b) *Dante et Virgile effrayés par les démons*. — c) *Mahomet intestins pendants*. — d) *La Porte, première forme*.
39. Rodin, *La Porte de l'Enfer*. Musée Rodin.
40. Rodin, *La Mort d'Ugolin*. Musée Rodin.

TABLE DES MATIERES

	PAGES
<i>Préface</i>	9
Introduction	11
CHAPITRE I. — L'apparition inattendue de Dante dans l'œuvre de David. — Gros et la mort d'Ugolin..	22
CHAPITRE II. — L'œuvre de Delacroix. — Incarnation du Romantisme. — L'obsession dantesque. — Un autre romantique : Louis Boulanger.....	33
CHAPITRE III. — Expansion de l'influence dantes- que. — Les Ingristes : Ingres, Flandrin.....	65 /
CHAPITRE IV. — Dante interprété par un peintre senti- mental : Ary Scheffer. — Chenavard et ses projets dantesques pour le Panthéon.....	100
CHAPITRE V. — Une recrue imprévue de Dante : Corot peint un paysage de l'Enfer.....	123
CHAPITRE VI. — Un rêve de Doré : l'illustration de <i>La Divine Comédie</i> . — Ses émules : Etex et Yan d'Argent	130
CHAPITRE VII. — Dans quelle mesure l'esprit dantesque affecta l'art de la forme.—Préault, M ^{lle} Fauveau, Etex, Aubé	151
CHAPITRE VIII. — Dante, animateur du bronze et du marbre chez deux des plus grands sculpteurs du siècle : Carpeaux et Rodin	160
CONCLUSION	181

IMPRIMERIE A. ET F. DEBEAUVÉ, 35, RUE TOURNEFORT, PARIS-5^e

IMPRIMERIE A. ET F. DEBEAUVÉ, 35, RUE TOURNEFORT, PARIS-5^e
